GÖÇEBE İMAJLAR

BAHMAN GHOBADI VE SİNEMASI

NİHAT NUYAN

avesta

avesta | SİNEMA: 549 | 3
Göçebe İmajlar:
Bahman Ghobadi ve Sineması
Nihat Nuyan

Editör: Abdullah Keskin
Kapak: Azad Aktürk
Kapak Foto: Fırat Bağdu
Tashih ve Mizanpaj: Avesta
Birinci Baskı: 2015, İstanbul

Baskı: Berdan Matbaası
Sadık Daşdöğen Davutpaşa Cad.
Güven San. Sit. C Blok, No: 239
TOPKAPI / İSTANBUL
Tel: (0212) 613 12 11

Sertifika no: 13193

AVESTA BASIN YAYIN
REKLAM TANITIM MÜZİK DAĞITIM LTD. ŞTİ.
Şehit Muhtar Mahallesi Atıf Yılmaz Caddesi Öğüt Sokak No: 7
BEYOĞLU / İSTANBUL
Tel- Fax: (0212) 251 44 80 - (0212) 243 89 75

Ekinciler Caddesi, Nurlan Apt. Giriş Katı No: 2
OF'S / DİYARBAKIR
Tel- Faks: (0412) 223 58 99

www.avestakıtap.com
http://www.facebook.com/wesanenavesta
https://twitter.com/avestayayin
avestayayinlari@yahoo.com

ISBN: 978-605-9082-50-1

GÖÇEBE İMAJLAR: BAHMAN GHOBADI VE SİNEMASI

NİHAT NUYAN

avesta | SİNEMA

BAHMAN GHOBADI (BEHMEN QUBADÎ) - 1969 yılında İran Kürdistanı'ndaki Bane'de dünyaya geldi. İran Basın-Yayın kolejinde film yönetmenliği eğitimi aldı. Sivil çatışmalardan dolayı ailesi Sıne ye taşınmak zorunda kaldı. 1992'de yüksek öğrenimini sürdürmek maksadıyla Tahran'a gelen Ghobadi, 1998 yılından itibaren endüstriyel fotoğrafçılık alanında sanatsal kariyerine başladı. 1990'ların ortalarında kısa filmleriyle yurtiçi ve yurtdışından birçok ödülle dönmeyi başardı. Sinema kariyeri için ihtiyaç duyduğu başarıya *Siste Yaşam* (Life in Fog) adlı kısa metraj filmiyle ulaştı. Bu yarı-belgesel çalışmasıyla Ghobadi, birçok uluslararası festivalde ödüle layık görüldü. Film, İran sineması adına da önemli bir mihenk taşı olarak değerlendirilmektedir. 1999 yılında çektiği ilk uzun metraj filmi *Sarhoş Atlar Zamanı* ile profesyonel bir yönetmen olduğunu bütün dünyaya kanıtlayan Ghobadi, ayrıca İran sinema tarihinin de ilk Kürt filmini tamamlayarak özgün bir konum yaratmayı başardı. Ardından *Annemin Ülkesinin Şarkıları* (2002) filmini çeken yönetmen, Irak Kürdistanı'nda 2004 yılında tamamladığı *Kaplumbağalar da Uçar* filmiyle onlarca ödüle layık görüldü. Kürt yönetmen Ghobadi, *Yarım Ay* (2006) ve *Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor* (2009) adlı uzun metraj film çalışmalarının ardından, sürgünde çektiği *Gergedan Mevsimi* (2012) adlı filmiyle de adından ve sinema dilinden söz ettirmeyi sürdürdü.

NİHAT NUYAN - 1984 senesinde Ağrı'da dünyaya geldi. 2009 yılında Atatürk Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Çeşitli kısa ve uzun metraj film çalışmalarına katkıda bulundu. Başta *Koridor* Kültür Sanat Edebiyat Dergisi olmak üzere, bazı süreli yayınlar için edebiyat ve sinema eksenli metinler kaleme aldı. Avesta Yayınevi için Fransızcadan çevirilerini yaptığı *Kürt Sorunu/Kökeni ve Nedenleri* (Dr. Bletch Chirguh, 2009), *Yeni Savaş Sanatı* (Gerard Chaliand, 2010), *Mezopotamya'nın Yıldız Şehirleri* (Ephrem-Isa Yousif, 2011) ve *Kürt Ülkesinde Avrupalı Bir Kadın* (Helene Krulich, 2012) adlı kitapları yayımlandı. Ayrıntı Yayınları tarafından basılan *Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar* (2014) adlı derleme kitabın Sınırda Yaşam Siste Ölüm: Bahman Ghobadi Sineması Üzerine adlı bölümünü kaleme aldı. Son olarak, Avesta Yayınevi'nden çıkan *Vahşi Batı Kürdistan: Bir Hiner Saleem Senaryosu* (2015) adlı kitabı yayımlandı. Bir süre medya sektöründe, internet gazeteciliği alanında editör olarak çalıştı. Master eğitimini, Galatasaray Üniversitesi Medya ve İletişim Çalışmaları bölümünde sürdürmektedir.

İÇİNDEKİLER

(ARAŞTIRMA)



Göçebe olmak sürekli yer değiştirmek değil; yok olmaya, yok edilmeye direnmektir.

Gilles Deleuze



Başlarken...

Ulus Baker, bir işleyiş halindeki sinema sanatının yüzyılı aşkın bir süre zarfını kapsayan tarihine olduğu kadar, an itibariyle sinema salonlarında ve dahası hayatın her alanında rahatlıkla karşılaşabileceğimiz her türden filmik unsura, yeni bir düşünüş pratiğiyle eğilmemize olanak sunan "düşünen kitabı" Beyin Ekran'ın, Yılmaz Güney'e ayrılan Şok ve Beyin adlı metninde; sinemanın erken döneminin amacının 'düşünceyi şoklamak' olduğundan söz eder. Aynı şekilde içerik bakımından sinemanın ve dolaysız olarak da Yılmaz Güney imajının "düşünülebilir" olmakla kalmayıp "düşünmeye zorlayan" olduğunu savlar.

Böyle bir yaklaşımdan yola çıkarak; Türkiye topraklarından siyasi duruşu ve ikinci dönem politik sinema (Umut, Yol, Sürü gibi) tutumu nedeniyle göç edip sürgünlükte yaşamını yitiren sinema adamı Yılmaz Güney ve onun film grameri ile son filmi Gergedan Mevsimi'yle sürgünde bir 'ifadesizlik' haline gelen Kürdistanlı yönetmen Bahman Ghobadi ve onun şok etkisi

yaratan imajları arasında bağ kurmak ne derece mümkündür?

Kuşkusuz Yılmaz Güney'in, Kürt sinemasının varlık probleminin her yönlü tartışmalarına konu olabilir kudrette bir sinema dili var. Biraz da bu nedenledir ki yönetmen koltuğunda oturmadığı halde *Sürü* ve *Yol* filmleri onun imgelemi ve düşünce evreninin birer başyapıtı olarak karşımızda durmaktadır. Pekâlâ Bahman Ghobadi'nin, Kürt sinemasını yirminci yüzyılın son on yıllık periyodunda yeniden üreten ya da henüz tartışmalı haliyle 'yaratan' bir imaja sahip olduğu da düşünülebilir.

En nihayetinde bu çalışmanın somut bir "düşünme-aktarma" eylemi haline gelmesine neden olan faktörlerin başında da; Bahman Ghobadi'nin şok etkisi yaratan, beyne yönelttiği acımasız gerçekliğe sahip ve tahammül edilemez sinematik verileriyle düşünülebilir veyahut da düşünmeye zorlayan olmakla yetinmeyip "düşünmeyi kaçınılmaz kılan" bir 'görünür hale getirme' yetisine sahip olması gelmektedir.

Bu nedenledir ki bu çalışma, *Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Kaplumbağalar da Uçar* gibi filmleri aracılığıyla bir 'tanıklığın' sınırı aşmayı deneyen yol öyküleriyle ve somut gerçekliğin acımasızlığıyla bizi yüzleştiren bir yönetmenin şiirsel tutumu ve ayrıca, belirsiz (gibi duran) anlamların ve anlamsız (gibi duran) davranışların egemen hale geldiği *Gergedan Mevsimi* filmiyle bizzat şiir kimliği kazanan görsel aktarım biçimi üzerine bir düşünme faaliyetidir.

Son çeyrek yüzyılın önemli bir sinemasal tartışması olan "Kürt sinemasının varlığı" konusuna gereğinden fazla girmemeyi hedeflediğimiz bu çalışmanın, yönetmenin *Kürt sineması* olarak nitelendirdiği imajının tarihsel köklerine yapılan yüzeysel bir incelemeyi de içerdiğini ve bunun Kürt sinemasına giriş niteliğindeki başlıca verileri kapsadığını belirtmek gerekir. Yılmaz Güney sinemasında da olduğu gibi; sloganvari ve direkt politikalar güden göndermelerin değil, bir politik tutum olarak

film yapmanın esas alındığı Ghobadi sineması için kaleme alınan bu çalışmanın da özellikle doğrusal slogan politikasından uzak durup, doğası gereği politik olan fikirlerin ifadesine yönelmeyi yeğlediğini söyleyebiliriz.

Kitabın şemasından biraz bahsetmek gerekirse: İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi'yle sürgünde, Cihangir'de gerçekleştirme olanağı bulduğumuz sohbetimizden faydalanarak hazırlanan öz yaşam öyküsüne yer verilen ilk bölümde, yönetmenin sinemasından uzakta, bir birey olarak dünyayla imtihanını ele aldık. Bahman Ghobadi filmlerine değinmeden önce, Kürt sineması hakkında fikir edinmek isteyen okur ve izleyicinin merakını bir nebze gidererek henüz izlemeyenleri söz konusu filmlerle baş başa bırakmayı amaçladığımız bu bölümde ayrıca; özet halde, Kürt sinema tarihi adına önem arz ettiğini düşündüğümüz filmlere ve bu filmlerin ortaya çıkış sürecini hazırlayan sosyal ve politik koşullara değinmeyi uygun gördük. İkinci bölümde yönetmenin bütün uzun metraj filmlerinin, konuları ve başlıkları üzerinden, kuramsal tartışmalara girmeden mümkün olduğunca somut veriler ekseninde aktarıldığını ifade edebiliriz. Yine yönetmenin kısa metraj film ve belgeselleri hakkında bilgi edinebileceğiniz bu bölüme Ghobadi'nin uzun metrajlı filmlerinin künyelerini ve festivallerden aldıkları ödülleri eklemeyi de ihmal etmedik. Bu bölümün sonuna, yönetmenin sineması üzerine merak uyandıran sorulara verdiği samimi yanıtlardan oluşan röportajını eklemeyi uygun gördük.

Ghobadi sinemasını dünya sinema kompleksi içinde ayrıcalıklı kılan, onu ana akım film algısından uzaklaştıran karakteristiğini tartıştığımız üçüncü ve son bölümde ise, daha çok, bizzat yönetmen için olduğu kadar Kürt sineması için de niteleyici özellikler barındıran film grameri; sis, ses, sınır ve sürgün kavramları ekseninde gelişim gösteren imajı; minimalizm akımından uzaklaşıp git gide sembolizme evrilen sinema tutumu ve

özelde amatör çocuk oyuncuların birer "beden" olarak Ghobadi sinemasındaki varlığı üzerinde durmayı denedik.

Bir solukta okunabilmesi için 'genel' sinema izleyicisini ve okurunu rahatsız etmeyecek bir kritik dilini yakalamayı amaçladığımız bu kitap, özelde Bahman Ghobadi sinemasının dününü ve bugününü, Kürt sinemasını beslediği dinamikler ışığında derlemeyi amaçlayan bir çalışma olarak okurun ilgisine sunulmaktadır.

Ayrıca Ghobadi hakkında ve günümüz köşe yazarlığı düzeyini aşan bir yaklaşımla fikir edinmek ya da bu metnin eksikliklerini giderecek nitelikte yeni çalışmalar yürütmek isteyen okuyucunun/yazanın, özellikle yönetmenin sinema dilini, imajını tartıştığımız üçüncü bölümde, aradığı öznel yaklaşımı bulabilmesi umut edilmektedir.

Ve son olarak, kitabın her satırının ortaya çıkmasına vesile olan, dolaylı düş gücünü gerçekliğin dolaysızlığıyla özdeş halde yansıtıp sinemanın büyülü bir sanat oluşuna beni yine ve yeniden inandıran Kürdistanlı yönetmen Bahman Ghobadi'ye; içten desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen ve bu çalışmanın somut hale gelmesine birikimi, yol göstericiliği ve engin sabrıyla büyük katkı sunan Abdullah Keskin'e; beni salt bir "çaba" olarak gördüğü için önüme çıkan bütün engelleri aşmam adına yüreklendiren, hiçbir beklenti geliştirmeden yıllardır yolumu gözleyen anneme, babama, gitgide kalabalıklaşan aileme; her ne zaman yürümek istediysem yanımda yürüyen ve bir yaşam biçimi olarak suskunluğunu sunan Ufuk Özden'e; zihnimin duvarlarını yerle bir eden İsa Bal'a; kardeşim Ferhat Öztürk'e; yılgınlığa düşmeme izin vermeyen, kuruntularımı katlanılır kılan Derya Emeket'e; bu ve diğer bütün 'karalamalarımı' fikir düzleminden kaleme alındıktan sonraki evrelerine kadar tüm süreçlerinde katkılarıyla biçimlendiren Özgür İpek'e; yine de hevesle sundukları yaşam ile bugünkü düşünüş biçimime yön veren kı-

rılmaların da mimarı olan "öteki" kadınlara teşekkürlerimi sunmaktan büyük mutluluk duyduğumu eklemek isterim...

Nihat Nuyan

Eylül 2013 - 2015 / İstanbul



BİRİNCİ BÖLÜM
ÖTEKİ BAHMAN GHOBADI

Bugünün düşünen toplumunda Bahman Ghobadi'yi özel kılan bir olgu var. Bu, bir yaratım halinde olan sanatın işlevselliğiyle de ilgili bir şey. Fransız tiyatro kuramcısı ve on dokuzuncu yüzyılın en ayrıksı düşünürlerinden Antonin Artaud'nun, ünlü ressam Van Gogh için kaleme aldığı Toplumun İntihar Ettirdiği metninde açıklıkla ortaya koyduğu "delilik" ile ilişkilendirilebilecek bir "öteki" olma durumu, bahsi geçen şey...

İran Kürdistanı'nın merkez kentlerinden Sıne (Senendec)'deki küçük bir Kürt kentinde, resmi kayıtlara göre 1 Şubat 1969'da Bane'de dünyaya gelen Rubar, yedi çocuklu bir ailenin en büyük erkek çocuğudur. Babası Ali Bey, 'ileride Kürtçe bir isim sorun yaratabilir' kaygısıyla nüfusta Rubar yerine Bahman adını kayda geçirir. Soyadı ise Osmanlı döneminde Türkiye Kürdistanı'ndan sürgün edilen büyükbabasına verilen ve tarihteki bir şairden gelen Ghobadi'dir. Ailesi, Bahman henüz 12 yaşındayken pat-



Ghobadi henüz 10 yaşındayken.

lak veren sivil çatışmalar nedeniyle İran Kürdistanı'nın merkez şehri Senendec'e göç etmek durumunda kalır.

Kürt topraklarında çocuk olmak, uzayın boşluğunda yitip giden bir cisim olmakla özdeştir. Zorludur. Hayatta kalmak için kaçınılmaz ve yıpratıcı bir mücadeleyi gerekli kılar. Çoğu büyüyemeden yaşamını yitirir, yeryüzünün kalabalığında yok olup gider mesela, kimisi sakat kalır. Kürdistan'da çocuk olmak hayatla olduğu kadar ölümle de iç içe geçmiş bir ayakta kalma çabasıdır...

Çocuk yaştaki Bahman için sinema salonunun büyüsü ilkin bir sandviç ve koladan ibaret olur. Hep etkisinde kaldığını söylediği yurtsever dayısı İsmail ile sinemaya gitmeyi alışkanlık edinen küçük Ghobadi için işin en eğlenceli yanı, sinema salonunda satılan sandviç ve kolanın tadına varmaktır. Elindeki sandviçle seyircilerin arasında sabırsızlıkla filmin başlamasını bekleyen bu küçük çocuk, beyazperdenin o salona hakim ve herkesi mutlak etkisi altına alan büyüsüne kapılır zamanla.

Çocukluğu İran rejim değişikliği ve İran-Irak savaşının gölgesinde ve hep "ekmek, yağ, gaz kuyruğunda" geçen Bahman, çok sevdiği dayısının sivil çatışmalar sonucu öldürülmesinin etkisinden uzun süre kurtulamaz. Otoriter bir polis memuru olan babası Ali Bey'in, 1979'daki İran İslam Devrimi'nden sonra emekliye ayrılarak market işletmeye başlaması, Bahman'ın da okuldan arta kalan zamanlarını markette çalışarak geçirmesine neden olur.

Çok hareketli bir çocuk olan Bahman, ailesinin de yönlendirmesiyle spor olarak güreş yapmaya başlar ve 38 kiloda Kürdistan şampiyonu olur. Var gücüyle spora sarılan Ghobadi, 14-15 yaşlarında İran güreş şampiyonasında birincilik kazanır. Bu, yönetmeni daha büyük başarılar elde etmek adına cesaretlendirir...

Aşırı disiplinli bir polis memuru olan babası onları terk edip gidince, en büyük erkek çocuk olan Ghobadi, çalışmak zorunda kalan annesi İran Hanım'a destek olmak için seyyar satıcılık yapmaya başlar. Erken yaşlarda ailesinin geçimini sağlamakla yükümlenerek, kendisini bekleyen zorluklara henüz o vakit hazırlanmaya girişir. Bir fotoğrafçının yanında çalışmaya başlayan Bahman, işvereni Kemal Bey'in teşvikiyle fotoğraf ve sinema üzerine kitaplar bulup okumaya koyulur. Bir çocukluk düşü olarak ortaya çıkan sinemaya duyduğu aşk gün geçtikçe artmaktadır.

Kütüphaneden bulduğu fotoğraf ve sinema üzerine iki kitabı defalarca okuyan Bahman, kendisini fotoğraftan daha çok etkileyen şeyin sinema olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Daha sonra kendisine Hemedan'dan 8mm bir kamera getiren Fotoğrafçı Kemal Bey, böylece Bahman Ghobadi'nin ilk kısa filmlerini çekebilmesi için önünde duran en büyük imkansızlıklardan birini aşmasına yardımcı olur. Genç Kürt yönetmen, ilk filmini pazarda içinde bir şeyler sattığı kasayı annesine futbol sahası gibi boyatarak ve sokaktan topladığı binlerce sigara izmaritini seyirci



Ghobadi, ablasıyla birlikte.

gibi kasanın içine dizerek, kısmen 'animasyon' film olarak 8mm kamera ile çeker. İran sigaralarını tanıtmak amacıyla düzenlenen bir yarışma için ve kütüphanede bulduğu tek sinema kitabı olan "Sinema ve Animasyon" kitabının anlattıklarını harfiyen uygulayarak ilk kısa metraj filmini çeken genç Bahman, bu yarışmadan birincilik ödülü olarak bir altın kazanır.

Yıl 1991 olur, bu süreçte, 8mm kamera ile çektiği "Hayatın H'si", "Golbaji" ve "Farklı Bir Bakış Açısı" gibi kısa metraj filmleri küçük çapta yarışmalardan 'ödül' alan Ghobadi, bütün olanaksızlıklara rağmen tüm gücüyle kısa filmler çekmeye koyulur. Kuşkusuz, sinemayı kısa filmler yaparak öğrendiğinden söz eden genç yönetmen için kısa film yapmanın ekonomik bir yanı da vardır. O yılları anımsadığında Ghobadi, "kazandığım ödüller küçük bir altındı ve her ödül üç aylık ev kiramızı karşıladığı için annem çok seviniyordu" diyerek kendisini kısa film yapmaya iten başlıca nedeni ortaya koymaktadır.

1992 yılında eğitimini sürdürmek adına Tahran'a gider. Tahran'da onu büyük sıkıntılar beklemektedir. Sinema ve Televizyon Akademisi'nde eğitim görmeye başlayan Ghobadi'nin sırtındaki yük gittikçe ağırlaşır. Sinema bölümünde olmasına



Siste Yaşam filminden kareler

karşın eğitimin son derece dini ve ahlaki derslere yoğunlaşmış olması Ghobadi'yi okul çevresinden uzaklaştırır. Bu yıllarda yalnızca para kazanmak amacıyla on kadar kısa film çeker. İlk büyük yıkıntı ve umut kırıklıklarının da zemininde kuşkusuz Tahran vardır. Ama pes etmez. Bir yandan endüstriyel fotoğrafçılık yaparak Senendec'de bıraktığı ailesine ekonomik destek vermeyi sürdürür.

Bir süre televizyon dizilerinde kamera arkasında görev alıp tecrübe edinen Ghobadi için, ilk önemli ürününü verme dönemi gelir: *Siste Yaşam*.

Yıl, 1995'tir... İran-Irak sınır boyunda katırlarla kaçakçılık ya-

pan köylülerin yaşantılarının anlatıldığı bu kısa metraj belgesel film umulmadık bir başarı göstererek, İran'ın ardından Amerika ve Japonya gibi ülkelerden davet alır. Katıldığı birçok festivalden onlarca ödülle dönen Siste Yaşam, Bahman Ghobadi için artık dönüşü olmayan bir yola girildiğinin işareti olur.

Siste Yaşam filminin uluslararası festivallerden kazandığı yaklaşık 40 bin doları uzun metraj bir film yapmak için bir kenarda bekleten genç yönetmen, annesinin ve ablalarının da desteğiyle yaklaşık 20 bin dolar daha bularak ilk uzun metraj filmi ve İran sinemasının ilk Kürtçe filmi olan *Sarhoş Atlar Zamanı*'nı çekmek için gün saymaya başlar.

1999 yılına gelindiğinde Ghobadi, İran sinemasının tartışmasız en önemli ismi olan Abbas Kiarostami ile çalışma olanağı bulur. Müthiş bir çabanın ürünü olarak Kiarostami'nin asistanlığını üstlenmeyi başarır. Kuşkusuz bunda, filmin konusunun bir Kürt köyünde geçiyor olması ve Ghobadi'nin bölgeyi herkesten iyi bildiğine Kiarostami'yi inandırmış olması yatmaktadır. Ünlü İranlı şair Füruğ Ferruhzad'ın *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* adlı şiiriyle aynı ismi taşıyan film, ayrıca Ömer Hayyam gibi divan edebiyatının önde gelen şairlerinin ölüm ve yaşama dair şiirlerine sıklıkla göndermelerde bulunur. Abbas Kiarostami sinemasının en önemli eserleri arasında gösterilen Rüzgar Bizi Sürükleyecek, yerel matem ritüelleri üzerine araştırma yapan bir grup gazeteci ve araştırmacının İran'daki bir Kürt köyüne yaptıkları yolculuğu ve devamında vuku bulan olayları konu alır.

Hemen ardından, 2000'de, İran sinemasının diğer bir önemli ismi, Mohsen Makhmalbaf'ın senaryosunu yazdığı ve kızı Samira Makhmalbaf'ın ilk uzun metraj film denemesi olan *Textè Reş* (Kara Tahta) adlı filmde, Bahman Ghobadi oluşmakta olan yönetmen kimliğinin dışında, başrol oyuncularından biri olarak kameranın önüne geçer. Halepçe Katliamı ve Saddam zul-





Sarhoş Atlar Zamanı filminin kamera arkasından kareler: Ghobadı ve çocuk oyuncular.

münün yol açtığı mağduriyet üzerine kurulan film büyük beğeni toplar. Kürt tarihinin en büyük trajedilerinden birinin konu olarak seçildiği filmde, sırtındaki Kara Tahta ile öğrenci bulmak için yola düşen öğretmenlerden biridir Ghobadi. Görüntüde yine bir Kürt gerçeği olan sınır ve kaçakçılık vardır.

Aslında oyunculuğa yönelik herhangi bir ilgisi olmadığından söz eder Bahman Ghobadi. Nitekim Kara Tahta filminde

rol almayı kabul etmesinin yegane nedeni, hayranlık duyduğu Mohsen Makhmalbaf'ın ısrarı olur. Elbette kamera arkasında da kendisine çok iş düşer.

Bu süreci hat safhada verimli geçiren Bahman, onun sinema çevrelerince tereddütsüz kabul görmesini sağlayan ilk ve belki de en önemli eserini de bu süreçte ortaya koyar: Sarhoş Atlar Zamanı.

Koşullar değişir. Kısa metraj film yapmak için dahi gerekli bütçeyi temin edemediği için aile bireyleriyle Mij Film adlı yapım şirketini kurarak kendi olanaklarını yaratmaya çalışan, İran ve başka ülkelerdeki sinema faaliyetlerine dahil olmayı deneyen yönetmen bir anda sinema odaklarının dikkatini çeker. Bunda, Sarhoş Atlar Zamanı filmiyle başta Cannes Film Festivali olmak üzere katıldığı onlarca şölenden sayısız ödülle dönmesinin katkısı büyükse de, asıl dikkati çeken şeyin Ghobadi'nin sinema dilindeki zarafetin katı bir gerçekliği aktarırken büründüğü şiirsel etkileyicilik olduğunu belirtmekte fayda var. Bir sohbetinde dillendirdiği gibi, yönetmen adeta "pamukla kafa keser."

Elbette sinema, diğer tüm sanatlar içinde en paradoksal olanıdır. Esasında bir anlatı sanatı olan sinema için bilhassa ilk dönem sinemacıları öykü anlatımına ağırlık verseler de; bir kaygının, dünyevi olduğu kadar içsel olan bir sıkıntının aktarımı için görsel anlatım tekniğine başvuran sinemacıların sayısı da gün geçtikçe artmıştır. Sinema algısı ilk filminden son filmine dek benzer bir seyir izleyen Kürt yönetmen Ghobadi için, üslubunu buldukça öyküsünü ikinci plana çekip izleyicisinin başını görsel olanla belaya soktuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Alman düşünür Friedrich Nietzsche'nin, varlığın temel dinamiklerinden biri olarak nitelendirdiği "çelişkileri" Ghobadi'nin mücadele dolu yaşamında ve tüm uzun metraj filmlerinde görmek mümkün olur. Tıpkı Fransız Yeni Dalgasının kuramcısı Jean-Luc Godard'ın imajına denk düşer şekilde Kürt yönetmen de

sinemasını kurmaca ile belgesel arasındaki çelişkide (bir uyumsuzluk halidir bu) var eder.

Belgesel ile kurmaca arasındaki diyalektikte imajını var kılan Bahman Ghobadi, ardı ardına çektiği uzun metraj filmlerle özgünlüğünü koruyarak sinema yaklaşımındaki netliğini gözler önüne sermekten geri kalmaz. *Annemin Ülkesinin Şarkıları*, *Kaplumbağalar da Uçar*, *Yarım Ay* filmlerini ardı ardına tamamlayan yönetmen, bir süre sonra kaçınılmaz olarak İran İslam Cumhuriyeti ile ters düşmeye başlar. *Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor* filmiyle İslami yönetimin yasaklarını ihlal ettikten sonra Bahman Ghobadi'nin yaşantısına dair sıralı bir veri sunmak olanaksız hale gelir... Tahran'dan kopan diğer meslektaşları gibi o da Batı'nın kısmi olanaklarından yararlanabilmek üzere dünyanın dört bir yanına dağılır. İz bırakır. İstanbul'da, New York'ta, Berlin'de, Paris'te...

Ve hiç susmaz. *Gergedan Mevsimi* filmiyle otobiyografik bir var olma tartışmasının kapılarını aralar. Can çekişir hatta. Sıklıkla ülkesini terk etmediğinden, aksine ülkesinden, yurdundan kovulduğundan dem vurur. Sürgünde nefes almak zordur. Gergedan Mevsimi'nden sonra yersizyurtsuz, festivalleri gezerken Selanik'te Euronews'ten Wolfgang Spindler'ın sansür ile ilgili sorusuna şu tarihi yanıtı verir: "Sansürle ilgili her zaman söylediğim bir şey var; biz otomatik olarak devletten bile kötü olabiliyoruz. Evet biz sansüre karşıyız ancak rejim güçlerinin sürekli baskısı altında kaldığımızda biz de buna itiliyoruz. Sanki ölüm hücrelerine konulan mahkumlar gibi. Sana o kadar kötü davranıyorlar ki, en sonunda sen, kendini öldürmeye karar veriyorsun. İran sanki hüküm giymiş bir mahkum gibi. Kurşuna dizilmiş ama kurşun kalbi ıskalamış. Şimdi çok ağır yaralı. Biz bu ülkenin yeniden ayağa kalkmasına yardım etmeliyiz."

Aynı diyalektik, aynı çatışkı ve çelişki... Filmlerini değerlendirirken üstünde duracağımız birincil verilerden biri olan



Kara Tahta filminde Ghobadi, öğretmen rolüyle kamera karşısında yer alır.

'umut' ile bir diğeri olan 'ölüm' yönetmen Ghobadi'nin zihnini ele geçirmiş durumdadır artık. Daha önce, tanıklıklarından dolayı defalarca intihar etmeyi düşündüğünü dillendiren yönetmen, sürgünlüğün getirdiği izolasyonla kendini Azrail'le pazarlık yaparken bulur. Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür* filminde, vebanın kol gezdiği zamanlarda, öylesi bir tahribata neden olduğu için tanrıyı sorguya çeken şövalyenin Azrail'le satranç masasında vuruşmasına benzer halde, yönetmen Ghobadi de tanrı buyruğu halindeki sansürün yarattığı muazzam baskıyı yok sayarak, kaotik bir yaşam mücadelesi içinde satranç masasına oturmuş halde bulur kendisini.

Sürgünde bir 'ifade' haline gelen Kürt yönetmen Bahman Ghobadi, dünya halklarına sinemanın sunduğu her türden olanağa başvurarak derdini anlatma çabasını ısrarlı bir sükunetle sürdürmektedir...

2000'Lİ YILLARDAN ÖNCE KÜRT SİNEMASI

Bir ulus sineması çerçevesi çizme gereği duymadan, bir imaj tipinden üretilen ya da belgesel film tarzının gerekliliklerini göz önünde bulundurarak, gerçekliği ona müdahale etmeden yansıtan filmik bir yöntemden bahsetmek ne derece mümkündür? Bu soruya yanıt olarak, metnin bu bölümünde, ilk uzun metraj film çalışmasından başlayarak dünya sinema kompleksi içinde film dilindeki etkileyicilikle ayrıcalıklı bir yere oturtulan Bahman Ghobadi'nin film yapma sürecini hazırlayan etmenler, tarihi ve kronolojik verilere dayandırılarak ele alınmaktadır.

Yüz yıldan biraz fazla bir geçmişe sahip olan yedinci sanat sinema, bilindiği üzere ilk evresinde fotoğraftan etkilenmiş ve fotoğrafın bir türevi olarak değerlendirilmişse de, sonrasında müzikle ve hatta resim sanatıyla da ilişkili hale gelmiştir. Filmik malzemenin sanatsal üretimin yanında bir propaganda aracına dönüşmesiyle beraber sinematograf, yalnızca bir "sine-göz" olarak kadrajına giren her şeyi kaydeden bir aygıt olmaktan çıkıp,

yeri geldiğinde savaşlara ve devrimlere yol açan ya da bunları yönlendiren güçlü bir "silah" şekline bürünmüştür. Tarihin her aşamasında halka, iktidara ve hayatın bizzat odağına etki eden sanatsal faaliyetler, sinematografın aktif kullanımı ile birlikte, yeni bir gelişim göstererek, bir "müdahale" yöntemi doğurmuştur. Kitleler, bu yeni aygıt aracılığıyla, yeniden kendilerini ifade etme olanağına sahip hale gelmişlerdir.

Haritalar Çizilirken Yok Sayılan Bir Halk: Kürtler

Yirminci yüzyılın ilk çeyreği, çok-uluslu devlet yapılarının parçalanışına şahitlik edilen bir kriz dönemidir. Birinci Dünya Savaşı'nın yeryüzündeki haritaları yeniden şekillendirdiği çatışma evresinde, halkları ilk elden ilgilendiren şey, kuşkusuz, "kendi geleceklerini tayin etme" amaçlarıdır. Nitekim özellikle Avrupa ve Asya kıtalarındaki bölünmeler yeni devletlerin doğmasına ve haritaların baştan aşağıya yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Böyle bir 'parçalanma' sürecinden nispeten somut bir 'birliktelikle' çıkan ve çok-uluslu devlet yapısını sürdürmek konusunda ısrarcı görünen devlet ise, bilindiği üzere Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği olmuştur. Bu dönemde Kürtlerin ve bilhassa Kürtlerle yakın akrabalık bağları bulunan Ermenilerin soysal ve kültürel varlıklarını sürdürmek adına sığınabildikleri coğrafyalardan biri de SSCB'dir. Muhakkak ki bu süreci hazırlayan faktörlerin başında, Osmanlı-Rus savaşları sırasında Kürtlerin ve Ermenilerin takındıkları tavırların gelmesinin, bizim konumuz dışında bir araştırma ekseninde değerlendirilmesi gerektiğini belirtmekte fayda bulunmaktadır.

1900'lü yıllardaki savaş ortamından en çok etkilenen ulusa gelince: Elbette, ilk çeyrekteki bu savaş kargaşasından çeşitli olumlu ve olumsuz nedenlerle, beraber yaşamakta oldukları halklarla 'birlik' kararları alarak "kendi geleceğini tayin etme

hakkını" başka ulus-devletlerin inisiyatifine bırakmış olan Kürtler, henüz kurulum aşamalarını dahi tamamlayamayan bu devletlerin baskıcı rejimlerinin kurbanı olmak zorunda bırakılmışlardır. Kuzeyde Türkiye, güneyde Irak ve Suriye, doğuda İran devletleri arasında pay edilen Kürt toprakları için, karmaşanın ve çatışmanın, hepsinden öte uzun zaman dinmek bilmeyecek olan kanlı gözyaşlarının yüzyılı başlamıştır.

Bu eksende değerlendirildiğinde, tarih sahnesinde görüldükleri ilk andan itibaren müziğiyle, dansıyla, motifleriyle ve dahası gökkuşağını onurlu bir cisimsellik olarak benimseyen kültürel renkleriyle hep bir neşenin, huzurun, mutluluğun ve yaşama sevincinin dışavurumu olarak değerlendirilebilecek olan Kürt doğasının bir yok olma evresine sürüklendiğini görmek zor olmayacaktır. Kürtler, yirminci yüzyılın özellikle bu ilk yarısını genel çerçevede yok sayılan dilsel, dinsel, kültürel ve ırksal varlıklarını muhafaza etme çabası içinde geçirmek zorunda kalacaklardır.

Biraz daha kuzeye yöneldiğimizde ise durumun nispeten iyimser bir hal aldığı söylenebilmektedir. Zira SSCB'nin kısmi özgürlük politikalarıyla bir süreliğine rahat nefes alma olanağı bulan Ermeniler ve Ermenilerle aynı topraklar üzerinde hayatlarını sürdüren Kürtler için koşullar biraz daha umut vericidir.

Kürtler Kadraja Giriyor: Zerê

Sinema, izleyici, perde ve gösterim gibi kavramların insanların gündelik yaşantılarına dahil olmasından yaklaşık 30 yıl kadar sonra Kürtler, ilk kez bir kamerayla ve dahası bir sinema prodüksiyonuyla karşılaşırlar. Sovyet sinemasının ünlü sessiz film oyuncularından ve Ermeni sinemasının kurucusu kabul edilen Hamo Beknazaryan, 1926 yılında Yezidi bir Kürt kızının gerçek hayatından kurguladığı *Zerê* adlı filmi çekerek, bir an-





Hamo Beknazaryan ve Zerê filminden bir kare.

lamda Kürt sineması tarihini de başlatmış olur.

Zerê filmiyle başlayan serüven, aynı zamanda Ermeni sinemasının da gelişiminde büyük rol oynayan lakin tema olarak Kürtleri eksen almış olan *Xanî Dimdim, Selahaddîn, Kurd-Êzdî, Siyabendê Silîvî, Sovyet Ermenistanı Kürtleri* ve *Ermenistan Kürtleri* gibi filmlerle süreklilik arz ederek, Kürtlerin kültürel geçmişinin yegane ortakları olan Ermeniler tarafından o evredeki sosyo-politik yapının sinemanın olanakları çerçevesinde belgesel bir yaklaşımla beyaz perdeye aktarılmasını sağlar.

Hamo Beknazaryan'ın, doğrudan Kürt kadınına odaklandığı Zerê filmi Kürtlerin gündelik yaşantıları ekseninde aşk ve namus kavramlarına değinen ve gerici güçleri, özelde ise ağa baskısını eleştiren bir filmdir. Filmin yönetmeni ve teknik kadrosunun bir kısmı Ermeni olmakla birlikte, direkt olarak Kürt kültürüne eğilmesi ve Sovyetlerdeki azınlıkların kültürlerini gün yüzüne çıkarmak amacıyla Kürtleri her yönüyle perdeye taşımayı ilke edinmesi itibariyle film, Kürt sineması olarak adlandırdığımız tarihi dizin içinde bir miladı teşkil etmektedir.

Zerê filminin senaryosu, 1921 yılında Ermeni harflerini baz alarak *Şems* adındaki ilk Kürt alfabesini hazırlayan, dönemin

büyük aydınlarından, dilbilimci Hakob Gazaryan'ın "Zerė'nin Kaderi" adlı öyküsünden yola çıkılarak Hamo Beknazaryan tarafından yazılmıştır. Ermenistan'ın Kürt köylerinde çekimleri tamamlanan filmde Zerė ve Çoban Seydo arasında gelişen aşk ele alınır. Köylüler üzerindeki baskıcı tavırlarıyla dikkat çeken Tėmûr Ağa bu ilişkiden rahatsızlık duymaktadır ve aşıkları birbirinden ayırmak adına türlü zalimliklere başvurur. Film, dramatik unsurların yetkinlikle kullanıldığı destansı bir anlatı yapısına sahiptir.

Kürtlerin Kamerayla İmtihanı

Kürt yaşantısını görsel materyale ustalıkla aktarmayı başaran Beknazaryan, bu çalışmayı gerçekleştirmeden önce uzun süre Kürtler arasında yaşayarak, Kürt gelenek-görenekleri hakkında bilgi topladığını dile getirmektedir. Bu zaman diliminde ve filmin çekim aşamasında çeşitli zorluklarla karşılaştıklarını ve Kürtlerin yardımseverliğiyle her türlü sıkıntının üstesinden gelmeyi bildiklerini söyleyen Beknazaryan, Kürtleri çok konuksever bir toplum olarak tanımlar.

Sinemayla ilk kez tanışan Kürt halkı için ise bu 'aygıtlara' hemen uyum sağlamak elbette kolay olmayacaktır. Yönetmen çekimler sırasında başlarından geçen en tuhaf olayın Zerê'nin yüzüne is sürüp onu köy meydanında gezdirmeleri esnasında gerçekleştiğini anlatır: Adetlerine uygun olarak yüzü isli ve bir eşeğe ters bindirilmiş olarak gezdirilen bir kadını 'lanetlemek' gerektiğini düşünen bir grup köy kadını, bunun bir kurgu, bir film olduğunun bilincinde olmadıklarından, Zerė karakterini canlandıran Ermeni asıllı oyuncu Mareto Tadevosyan'a saldırarak onu hırpalamak ister. Böyle bir durumla karşı karşıya kalan yönetmen ve teknik kadro ne yapacağını bilemez ve güç bela Tadevosyan'ı köylülerin elinden kurtarırlar. Şüphesiz he-

nüz "film"in ne olduğu konusunda pek bir fikre sahip olmayan bir topluma bunun bir oyun ve Tadevosyan'ın da bir oyuncu olduğunu, yani "namussuz" olmadığını anlatmak kolay olmayacaktır. Elegez dağlarının eteklerindeki köylerde ve Sarıbulak köyünde yaşayan Kürtler, zaman zaman bunun bir film olduğunu unutsalar da, her anlamda Zerė filminin çekimlerine büyük katkıda bulunmuşlardır.

9 Kasım 1926 tarihinde ilk toplu gösterimi yapılan Zerė filmi büyük bir yankı uyandırır ve başta Sovyetler olmak üzere birçok ülkede beğeniyle izlenir. Sessiz olarak çekilen yapım 1970'li yıllarda Ermeni besteci Alexander Spendiarov tarafından sesli hale getirilir. Kürt halk ezgilerinin de kullanıldığı filmin seslendirilmesine Kürt yazarı Casimė Celîl ve kızı müzisyen Cemîla Celîl'in de büyük katkıları olmuştur.

Filmde Mareto Tadevosyan, Zerė; Hrachia Nersisyan, Seydo; M. Garagash, Tėmûr Bey; A. Avetisyan, Slo karakterlerini canlandırır.

Önemli bir kısmı muhafaza edilemediği için kullanılamayan film için toplamda 1993 metre negatif kullanılmıştır. Film 72 dakika ve siyah-beyazdır.

Grass: Bir Halkın Yaşam Mücadelesi

Her ne kadar son zamanlarda, 1933 yılında ünlü King Kong filmini çeken Amerikalı yönetmen Merian C. Cooper ve Ernest Schoedsack'in yönetmenliğini üstlendiği 1925 yılının mart ayında çekilen *Grass* (Çimenler: Bir Halkın Yaşam Mücadelesi) adlı film çalışmasının Kürt sinemasının ilk örneği olduğu yönünde karşı çıkışlar olsa da, genel çerçevede sinema tarihçilerinin ilk Kürt filmi olarak, Hamo Baknezaryan'ın 1926 yılı yapımı Zerė filmini kabul ettiklerini belirtmekte fayda bulunmaktadır.

Ankara'dan başlayıp İpek Yolu vasıtasıyla Diyarbakır'a, ora-



Grass filminin başında, yolculuk planını gösteren harita

dan da Toroslar üzerinden Arap yarımadasındaki Loristan'a dek süren bir yolculuğu konu edinen Grass adlı film, *Bahtiyari* adındaki bir aşiretin hayvanlarını otlaklara ulaştırma çabasına odaklanmaktadır. Filmde Cooper ve Schoedsack'e, Marguerite Harrison da eşlik etmektedir.

48 günlük bir yolculuğu konu alan Grass filmi Kürtlerin kültürel ve ekonomik yapılarına uygun şekilde doğayla olan mücadelelerini ön planda tutmaktadır: Buzlarla kaplı Karun nehrinin aşılması, Zagros dağının doruklarına ulaşmak amacıyla karlı ve sarp yamaçları tırmanmaya çalışan büyük bir aşireti ve onun lideri Haydar Han'ı ele alan yönetmenler, 62 dakikalık ve tamamen sessiz olan bu filmde dönemin teknik olanaklarına uygun ve sabit-geniş plan çekimler kullanmışlardır. Filmin öyküsel evreninde insanın doğayla kurduğu ilişki ve bir topluluğun göç serüveni yer almaktadır.

Sinema tarihinin de ilk belgesel film çalışmalarından biri ol-



Grass filminden bir kare

ması bakımından önem arz eden Grass, ünlü Hollywood yönetmeni Merian C. Cooper'ın sinema dilinin gelişiminin gözlemlenebilmesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Filmde "Unutulan Halk" olarak bahsi geçen topluluk olan Bahtiyari Aşiretinin Kürt olduğuna dair güçlü veriler olmasına karşın, konuyla ilgili çalışmalar henüz yeterli düzeyde değildir.

İki Dünya Savaşı Arasında Kürt Sineması

Kürt sineması adına bu denli öneme sahip bir film olan Zere'nin Sovyet Ermenistanı'nda çekilmesinin nedenine ayrıca değinmek gerekmektedir. Sovyet topraklarında Lenin öncülüğünde gelişim gösteren Ekim Devrimi farklı toplulukların kendilerini ifade edebilme özgürlüğü sunmuştur. Bu nedenle, 1926 ile 1933 yılları arasında çekilen ve günümüzde Kürt sinemasının ilk örnekleri olarak kabul edilen filmleri, Sosyalist yönetimin,

SSCB topraklarında yaşayan azınlıkların kültürel varlıklarını korumaya yönelik girişimlerinin bir sonucu olarak değerlendirmek mümkün hale gelmektedir. Ayrıca dönemin Kürt aydınlarının Kürt dili ve kültürü üzerine akademik düzeyde yürüttükleri çalışmalar, Kürtçe gazete ve radyo girişimleri de Kürt sinemasının doğuşuna zemin hazırlayan başlıca saikler arasındadır.

Bu dönemde Ermenistan'da Sovyet hükümetinin de desteğiyle ardı ardına Kürtleri konu edinen film ve belgeseller çekilir. Daha çok Kürtlerin tarihle olan bağlarının, yiğitliklerinin ve aşklarının anlatıldığı bu filmler geneli itibariyle Kürt destanlarından yola çıkmaktadır. 1930 yılında çekimleri tamamlanan *Xanî Dimdim*, aynı adlı Kürt aşk destanından Emil Ludwing tarafından perdeye yansıtılan siyah-beyaz ve sessiz bir filmdir. Kürtlerin tarihle olan ilişkisinin de sorgulandığı, uygar gelişimlerinin ve geleneksel köy yaşantılarının gözlemlendiği bu film ve aynı yönetmenin 1933'te başka bir Kürt aşk destanı olan "Siyabend û Xecė"den uyarladığı *Siyabendė Silîvî* adlı film, Zerê filminde olduğu gibi Kürtlerin kültürel figürlerinin ele alındığı önemli görsel materyallerdir.

Yine Emil Ludwing tarafından perdeye yansıtılan *Selahaddîn* adlı filmde ise bu kez yönetmen Kürt tarihinin önemli şahsiyetlerinden, Eyyubi Devleti'nin kurucusu Sultan Selahaddin'in yaşamından kesitler sunar. Üçüncü Haçlı Seferi'nin, Aslan Yürekli Richard namıyla anılan İngiltere kralı Richard'ın Kudüs'ü alma arzusunun ve Selahaddin Eyyubi'nin tarihe geçen Kudüs zaferinin ana konularını oluşturduğu filmde aynı zamanda Sultan Selahaddin ile Kral Richard'm savaş taktikleri ve zekâları da karşılaştırılır. Kürt tarihine göz kırpan bu filmin çekimleri 1932'de tamamlanır.

Hamo Baknezaryan'la başlayıp Emil Ludwing ile devam eden film üretme sürecine Amasi Martirosyan da *Kurd-Ēzdî* adlı filmiyle dahil olur. Filmin tartıştığı mesele henüz güncelliğini

korumakta olan "anadilde eğitim" sorunudur. Filmde, demokrasi temsili olarak var kılınan Zîne adlı bir öğretmen ile Kürt tarihinde iktidar temsili olarak değerlendirilen "ağa" karakteri karşı karşıya getirilir.

Kürtlerin büyük yardımlarıyla Mîrek köyünde çekimleri tamamlanan Kurd-Ezdî dramatik unsurların duygusal bir süzgeçten geçirilerek filme alındığı 52 dakikalık, siyah-beyaz ve sessiz bir çalışmadır.

3 Ocak 1933'te Erivan'da, 29 Eylül 1934'te Moskova'da ilk gösterimleri yapılan Kurd-Ezdî, birçok Sovyet ülkesinde seyircinin karşısına çıkar ve büyük hayranlık uyandırır.

Kürt Sinemasında Derin Suskunluk

Kısa sürede önemli bir gelişim göstermiş olan Kürt sineması için, politik kargaşanın insanlığı İkinci Dünya Savaşı'na sürük-



M.C. Cooper, M. Harrison ve E.B. Schoedsack (Ankara-1923)

lemeye başladığı 30'lu yıllardan itibaren, 1948 ve 1959 yıllarında Ermenistan Kürtleri ile ilgili çekilen iki belgesel film çalışması haricinde, yaklaşık yarım asır süren bir duraklama dönemi başlayacaktır. Özelde dört parçaya bölünmüş olmakla birlikte dünyanın her bir köşesine dağılmak "mecburiyetinde kalan" Kürtler, sinema gibi nispeten yalnızca varlık problemlerini aşabilmiş bir kitle tarafından faal olarak işlenmesi mümkün olan sanatsal bir etkinlikten; kendi varoluşsal haklarını elde etmek için giriştikleri mücadelelerden ve politik baskılardan dolayı taviz vermek zorunda kalır.

Kürtlerin sinemayla tanışmalarında şüphesiz ki Sovyet Devriminin etkisi büyüktür. Sosyalizm ile birlikte kazanılan bireysel ve toplumsal hak ve özgürlükler, genelde Sovyetlerde yaşayan tüm ulusların, özelde Kürtlerin ekonomik, siyasal ve kültürel gelişimlerine olumlu katkılarda bulunmuştur. Zere filminden başlayarak Ermeniler öncülüğünde gelişen Kürt sineması 1933 itibariyle ne yazık ki duraksamış, hatta tamamen yok olma tehlikesiyle yüz yüze gelmiştir. 1933 ve 1959 tarihleri arasında çeki-



Kurd-Ezdi filminden bir kare

len iki belgesel film bu duraksama evresinin ürünü olmaları ve her ne pahasına olursa olsun "Kürt" varlığını ortaya koymayı başarmaları itibariyle önemlidir. Ayrıca Kürt-Ermeni dostluğunun ve kardeşliğinin ürünleri olarak gün yüzüne çıkan bu filmleri, iki halk arasındaki tarihi bağların gücünü ortaya koydukları yönünde değerlendirmek de mümkündür.

Peki, 1926'da başlayıp 1933 itibariyle duraksayan Kürt sinemasını bu sürece hangi nedenler getirmiştir? Elbette İkinci Dünya Savaşının ayak seslerinin duyulması; günümüz İran sınırlarında kurulan ve varlığını yalnızca bir yıl kadar sürdürebilen Mahabad Sosyalist Kürt Cumhruriyeti'nin olaylı kuruluşu ve yıkılışı; yönetim biçimi her ne olursa olsun devletlerarası ilişkilerde kendi çıkarını gözetmekte olan Sovyet Hükümeti'nin İran ile girdiği petrol ortaklığı ve buna benzer ilişkiler sonucu, kurulumuna önayak olduğu Kürt devletinden desteğini çekerek bu devletin yıkılmasına göz yumması; Kürt coğrafyasında çeşitli nedenlerle aralıksız olarak isyanların baş göstermesi; sömürgeci devletlerin nüfusu yeterince fazla olmasına karşın devletsiz olan Kürtler hakkında politikalar güdüp Kürtleri bu politikalara alet etmeleri ve en önemlisi yaşadıkları topraklarda hep yok edilmesi gereken bir sorun olarak görülen Kürtler üzerine daima sürdürülen inkâr politikalarının varlığı Kürtlerin sinema başta olmak üzere birçok sanatsal ve kültürel gelişimden uzak durmalarına neden olmuştur.

Yeniden Doğum Sancıları

Sovyet Ermenistanı'ndan sonra Kürt sinemasının ikinci adresi Türkiye olur. Özellikle 60'lı yıllarda Yılmaz Güney'in Kürtlerin bir 'inkar politikası' karşısındavardıkları noktalara da dikkat çeken *Seyit Han* (1968), *Umut* (1970), *Ağıt* (1971), *Endişe* (1974), *Sürü* (1978), *Yol* (1981) ve *Duvar* (1983) gibi filmleri dönemin



Yılmaz Güney (Cannes Film Festivali-1982)

baskıcı rejimlerine karşın Kürt realitesini ortaya koymaları bakımından önem taşımaktadırlar. Güney'in, 80'li yıllarda verdiği röportajlarında o dönemlerdeki birçok filmini Kürtçe çekmek istediğini, Kürt sineması yapmak istediğini ve fakat iktidarın katı sansürü nedeniyle bu çabasından vazgeçmek mecburiyetinde kaldığını dillendirdiği bilinmektedir.

Türkiye'de çok partili döneme geçilmesinin ardından yaklaşık her on yılda bir tekerrür eden askeri darbeler ve her türden ideolojiye yöneltilen "ifade kısıtlamaları" elbette Kürtlerin bırakın sinema yapmalarını; dilsel, ırksal ve kültürel bir 'varlık' olduklarını iddia etmelerini dahi olanaksız kılar.

Özellikle dünyanın seyrine yön veren 68 olaylarının yarattığı özgürlükçü ortamın 80 darbesiyle yoğun bir şiddet uygulanarak kesinkes ortadan kaldırılması, Kürtler için yeni sayılmamakla

birlikte artık daha keskin bir mücadele biçiminin doğmasına neden olur. Varlıkları ırksal, dilsel ve kültürel olarak topyekun yok sayılan Kürtler örgütlü halde cumhuriyet tarihinin en önemli silahlı ve politik başkaldırısına imza atıp, düzensiz savaşın bir gereği olarak gerilla birlikleri halinde devlet güçleriyle çatışmaya başlarlar.

Kürtler, Soğuk Savaş yıllarında hüküm süren gerginliği de adeta kendi varlık mücadelelerini muhafaza etmeye çalışarak atlatmayı denerler.

Gelgelelim SSCB'nin parçalanma dönemine girmesi; Türkiye'deki baskıcı rejimin Kürt topraklarında bir çatışma ortamının doğmasına neden olması; Irak'ta Saddam Hüseyin'in 1988'de özellikle Halepçe'de gerçekleştirdiği Kürtlere yönelik acımasız kıyımları ve neticede Körfez Savaşı'na uzanan kabul edilemez politik tutumları; İran'daki 1979 İslam Devrimi ve 1980-88 arasındaki İran-Irak savaşı; 20'nci yüzyılın son çeyreğini Ortadoğu'nun devletsiz halkı Kürtler için kelimenin tam anlamıyla felaket yılları haline getirmektedir.

İşte böylesine çalkantılı bir evrede, Kürt sineması İran'da Bahman Ghobadi'nin ısrarlı çalışmaları sonucunda sessiz sedasız seyrini bulmayı dener. Kürt yönetmen, 1990 yılı itibariyle İran'da birçoğu kısa metraj ve belgesel çalışmalardan oluşan ve Kürtçenin aktif olarak kullanıldığı filmler çekmeye başlar. Bu süreç Türkiye'de de Nizamettin Ariç, Ümit Elçi gibi yönetmenlerin uzun metraj filmleriyle destek bulur ve Kürt sineması reel bir işlev kazanma adına önemli bir adım atmış olur.

İKİNCİ BÖLÜM

SİSTEN KARANLIĞA: YÖNETMENİN FİLMOGRAFİSİ

Sinema tarihinin en tartışmalı yönetmenlerinden ve on dokuzuncu yüzyılın en önemli entelektüellerinden İtalyan şair ve yazar, yönetmen Pier Paolo Pasolini, 'Poeta Della Ceneri' (Küllerin Şairi) adlı kitabında sinemayı edebiyata yeğ tutmasının nedeni olarak; sinemanın yalnızca dilsel bir deneyim olmakla kalmayıp aynı zamanda felsefi bir deneyim haline geldiğinden söz eder. Bu durum, dilin ve yazın'ın değil de görüntünün evrensel oluşuyla açıklanabilir. Anlatımda şiirselliği benimseyen Pasolini, görüntü blokları arasında da adeta bir şiiri yazar gibi bağ kurmayı amaç edinen yönetmenlerin başında gelir. *Cahiers du Cinema* dergisinde şiir sineması anlayışına açıklık getirmek isteyen yönetmen, sinemanın doğası ve özü gereği şiirsel olduğunu söyler: "Çünkü o düş gibidir, çünkü düşlere yakındır, çünkü bir sinema sekansı ve bir anı ya da düş sekansı derinlemesine şiirseldir".

Salo ya da Sodom'un 120 Günü gibi sinema sanatının özgün olduğu kadar şok etkisi yaratan en uç uyarlamalarından birinin yönetmeni olan Pasolini'nin şiir ile sinema arasında kurduğu düşsel bağlantılara, bir mekanizma haline gelmiş olarak, Kürdistanlı yönetmen Bahman Ghobadi'nin sinema dilinde rastlamak mümkündür. Tabiri caizse Ghobadi'nin şiiri kamerayla yazmayı ve düşsel olanı görünür kılmayı denediğini açıklıkla belirtmek gerekmektedir. Bu çalışmanın bu bölümünün özdeğini, yönetmenin düşsel olanı beyazperdeye yansıtırken şiirselliği bir an olsun elden bırakmamasıyla şekillenen imajı oluşturmaktadır.

Sarhoş Atlar Zamanı (2000)

Bahman Ghobadi'nin yönetmenlik koltuğunda oturduğu ilk uzun metraj filmi 2000 yapımı Sarhoş Atlar Zamanı'dır. Film, Iran-Irak sınırındaki küçük bir Kürt köyünde hayatlarını kaçakçılıkla sürdüren köylülerin gündelik yaşamlarına odaklanmaktadır. Kamerasını doğrudan bir senaryoya başvurmaksızın bir "tanıklık" çerçevesinde çalıştıran yönetmenin, sinema dilindeki estetik kadar gerçekliği çırılçıplak sunuşu da filmin sıra dışı etkileyiciliğini beslemektedir. Katı bir lirizmden beslenen film, gündelik yaşamın felaketlerinin olağan hale gelişini özgün bir perspektiften süzerek yansıtmayı başarır.

Başlangıçta herhangi bir senaryonun olmayışı yönetmene kurgu sırasında geniş bir yaratım alanı bırakır. Belgesel bir film çalışmasını andıran, sıklıkla uzun plan çekimlerin kullanıldığı Sarhoş Atlar Zamanı, doğaçlama oyunculukla şekillenen kurmaca bir film olma özelliği taşımaktadır. Film, ilk dakikasından itibaren izleyenleri kesin bir ayrımın olmadığı sinema-gerçeklik ikileminin içine sürükler. Zorlu iklim koşulları, yoksulluk, salt yaşam mücadelesi ve kadrajı aralıksız dolduran ağır bir sis... Ka-



mera, sürüp giden puslu bir gerçekliğin olağan tanığı olmaktan öte değildir. Bu nedenle de yönetmeni bu noktada "idare eden, yönlendiren" olmaktan ziyade, müdahale hakkı elinden alınmış bir "tanık" olarak değerlendirmek daha doğru hale gelmektedir. O artık kamerasını ustaca yerleştirdiği noktada silikleşen, sis'in yoğunluğunda yitip giden bir siluetten ibarettir...

Film, henüz ilk sahneden başlayarak izleyenleri şahit olacakları katı gerçekliğe lirik bir ses tonuyla hazırlar. Amine, yokluk içinde sıradan bir kabullenmişlikle sürdürdüğü gündelik yaşamına oldukça ağır gelen bir tonlamayla önce adını, yaşını söyledikten sonra filmin konusu hakkında birkaç ipucu verir. Daha ikinci cümlede filmin dolaylı anlatımlı yapısını da böylece ele vermiş olur: Yaşı sorulan Amine, kendisini Madi'nin küçüğü olarak nitelendirir.

İlk uzun metraj film çalışmasından başlayarak Bahman Ghobadi, tıpkı Fransız Avant-Garde akımı ile Yeni Dalga arasında muğlak bir çizgide yer bulan Robert Bresson gibi, minimalizm



ile Şiirsel Gerçekçilik arasında yer tutan 'kameralı bir şair' olarak, oyunculuğu arka planda bırakıp görüntünün diline dayalı bir çalışma ortaya koymayı dener. Böylelikle "Olanaklarım arttıkça yaratıcılığım azalıyor" diyen Fransız yönetmen Bresson'la ortak bir noktada buluşmuş olur. Ghobadi de tıpkı Bresson'un

yaptığı gibi senaryodan yoksun olan projelerini amatör oyuncuların sırtına yükleyerek, doğaçlama gelişen kurgusal bir yaratımın peşine düşmektedir.

Bresson'un, olanaklarıyla ilgili kısıtlamayı politik ve sinemasal bir tutum olarak benimsemesi ve bir "model" olarak giydirdiği rolü yalnızca ilk kamera deneyimlerinde yeterince olağan ve etkileyici olarak sergileyeceklerini düşündüğü amatör oyuncularına karşın, Bahman Ghobadi'de bu tutum daha "mecburi" bir hal almaktadır. Zira Kürdistanlı genç bir yönetmenin sinema dili olarak ilkin minimalizmi kabullenmesinin ve özellikle amatör oyuncu tercihinin birincil gerekçesi, elbette daha çok 'ekonomik' olanaklarının kısıtlılığıdır.

Amine'in gözüyle tanıklık ettiğimiz filmin asli problematiği Eyûb ile yaşam arasındaki çatışmadır. Filmde Eyûb'ün olağandışı zorlukların eklendiği yaşamında takındığı büyük direnişiyle karşı karşıya kalınır. Film sınırdaki küçük bir köyde geçer. Eyûb ve kız kardeşi Amine pazarda sabun ve kırılmamaları için bardak paketleyerek ailelerini geçindirmektedirler. Sınır boyunda kaçakçılık yapan babalarının ölümü ile Eyûb'ün yükü artar ve hem ailesinin geçimini sağlamak hem de Madi adındaki özürlü erkek kardeşinin sağlık giderlerini karşılamak zorunda kalır. İlk zamanlarda sırtına yüklediği malları sınırdan kaçırarak geçimlerini sağlamaya çalışan Eyûb, kardeşi Madi'nin tedavisi için de gerekli maddi koşulları hazırlamanın yolunu aramaktadır. Bir süre sonra Eyûb'ün ablası Rojin, karşı koymalarına rağmen amcası tarafından komşu köyden birine Madi'nin tedavi edilmesi şartıyla gelin verilir. Rojin'in komşu köye gelin verilmesi sırasında Madi geri çevrilir ve karşı taraf, çeyiz karşılığında bir katır vererek bu olayı tatlıya bağlamaya çalışır. Bunun üzerine Eyûb, Madi'yi de yanına alarak katırını tekerleklerle yükleyip kaçakçılarla birlikte sınırı geçmeye karar verir. Eyûb sınırın öte tarafında katırını satarak Madi'yi ameliyat ettirmeyi planlamaktadır.

Ne var ki bu yolculuk askerlerin kurduğu pusu ve donmamaları için katırlara içirilen alkolün etkisi ile içinden çıkılamaz bir hal alacaktır. Soğuğun katırlar üzerindeki olumsuz etkisini ortadan kaldırmak için onlara içirilen alkol, hayvanların bir süre sonra 'sarhoş' olmalarına neden olur. Bir türlü katırları ayağa kaldırmayı başaramayan kaçakçılar çareyi hayvanlarına yükledikleri traktör tekerleklerini yamaçtan aşağıya salmakta ararlar fakat bu nafile bir uğraş olur. En büyük geçim kaynakları ve aynı şekilde tek sermayeleri olan katırları, kaçakçılar için şüphesiz canlarından dahi daha değerlidir. Eyûb'ün yardım çığlıkları bembeyaz bir dağ eteğinde yitip giderken, kucağında taşıdığı kardeşi Madi'nin anlamsız bir ifadeyle olan biteni seyre dalması bu kabullenmişliğin, bu kronikleşen hayal kırıklıklarının en somut örneğidir belki de. Nihayetinde yüklerinden arındırdığı katırını bin bir güçlükle ayağa kaldırabilen Eyûb, bölgenin somut gerçekliğinin verdiği kabullenmişlikle ve hiçbir hal ve şart altında yadırgamadan tıpkı bir 'kambur' gibi sırtında taşıdığı kardeşi Madi ile birlikte sınır tellerinin üzerine basarak hem 'sınır'ı ve hem de kendisine biçilen rolü ihlal eder. Mutlak bir teslimiyetin hüküm sürdüğü coğrafyada Eyûb karakterinin böylece bir direniş imi haline geldiği düşünülebilir.

Kürdistan'daki çetin kış şartlarının da perdeye yansıtıldığı Sarhoş Atlar Zamanı filmiyle Bahman Ghobadi 2000 yılında Cannes Film Festivali nden 'Altın Kamera' ödülü başta olmak üzere uluslararası birçok film şöleninden onlarca ödülle döner.

Bir Başlık Olarak Sarhoş Atlar Zamanı

İran Kürdistanı'nda yetişmiş bir yönetmen olan Bahman Ghobadi'nin sinema dili Fars şiir geleneğinden etkilenmiştir. Bu nedenle tercih ettiği film başlıklarında da divan edebiyatına denk düşen bir imgelemi gözlemlemek mümkündür. Sarhoş



Atlar Zamanı başlığı, filmin kasvetli olduğu kadar şiirsel dokusuna uygun düşen bir imgeleme sahiptir.

Her ne kadar bu başlık filmin seyri içinde bir metafor olmaktan çıkıp, katırlara donmamaları için içirilen alkolün etkisiyle somut bir tanımlama haline gelmekteyse de, gerek filmde görünenlerin 'at' değil de 'katır' olmalarına rağmen yönetmenin bu başlığı seçmesi, gerekse de yine Ghobadi'nin bir söyleşisinde "aslında filmdeki çocukların kendisine sarhoş çağrışımı yaptığını" belirtmesi, Sarhoş Atlar Zamanı film başlığını bir metafor, dolayısıyla şiirsel bir betimleme haline getirmektedir.

Filmin Konusu

Film, açılış jeneriğiyle birlikte bir pazar yerinden sesler ve bir adamın "Adın ne?" şeklindeki sorusuyla başlar. Küçük bir kız yanıt veriri: "Amine". Aynı adam karanlık film jeneriği boyunca kıza yaşını ve Amine'in bahsettiği doğrultuda aile bireyleri hakkında sorular sorar. Amine, Madi adındaki hasta bir çocuğun küçük kardeşidir. Babasının Irak'a bir şeyler götürüp orada sattığını ve karşılığında erzak alıp geldiğini söyler: Kaçakçıdır.

Annesi, Amine'in en küçük kız kardeşini dünyaya getirirken yaşamını yitirmiştir. Şimdi onlara en büyük ablası Rojin annelik etmektedir. Pazar yerinde bir de Eyûb vardır, Amine'in en büyük ağabeyi... Üç kız, iki erkek kardeştirler. O gün, Amine ve Eyûb, hasta kardeşleri Madi'yi doktora götürmek üzere bu pazaryerine getirmişlerdir.

Burada, kız kardeş, kırılmamaları için bardakları paketlerken, ağabeyi kaçakçıların mallarını taşımak gibi daha ağır işlerde çalışmaktadır. Irak sınırındaki uzak köylerinden gelen çocuklar pazar yerindeki kargaşanın bir parçası halindedirler. On beş yaşında olmasına rağmen, gelişim bozukluğundan dolayı çok küçük bir çocuk gibi görünen Madi, anlamsız gözlerle izlediği bir kalabalığın ortasındadır. İlaç saati gelmiştir. Amine gelip onu ilaçlarını içmesi konusunda ikna eder. Akşama doğru, dağ başlarının kar tuttuğu uzamdan ayrılıp uzak köylerine dönmek için çocuklar bir kamyonetin arkasına tünerler. Araç, buz tutmuş yollardan dağlara tırmanırken Amine anlatmaya devam eder: "Birkaç kaçakçının mayınlara basıp öldüğünü söylüyorlar". Sınırda bulunan köylerinde sıklıkla şahit oldukları bir durumdur bu. Küçük kız, babası için endişelenmektedir.

Sınırdaki bir kontrol noktasına varırlar. Kamyonette yapılan aramanın ardından, bindikleri taşıta el konulunca çocuklar için yolculuğun geri kalanını yürüyerek sürdürmek mecburi bir hal alır. Hava soğuktur, kar yağmaktadır. Eyûb kucağında taşıdığı Madi'ye ilacını içirmek için durur, Amine'i de bekletir. Su yoktur, Madi'nin ilaçlarını yutabilmesi için bulabildikleri tek şey bir tutam kardır. Ağabeyi, Madi'ye, dağın öbür tarafına gittiklerini söyler. "Orada bu kadar üşümeyeceksin" der. Amine, kardeşinin ellerini avuçlarına alıp nefesiyle ısıtmaya çalışmaktadır...

Bir yamaçtan köye doğru bakarlar. Bir feryat kopar: Rojin, bir katıra yüklenmiş babasının ölü bedenine doğru koşmaktadır. Eyûb ve Amine, Madi'yi bir kayanın üstüne bırakıp bu acı tablo-

nun bir parçası haline gelirler.

Köydeki bu "alışılmış" kargaşa kısa zamanda son bulur, evde ise matem kalır. Derin bir iç çekişin ardından Amine anlatmaya koyulur yeniden: "Babamı bir daha asla göremeyeceğiz". Bundan böyle evin tüm sorumluluğu Eyûb'ın sırtına binmektedir. Okulu bırakır.

Madi'nin hastalığı durmadan ilerlemektedir. Amine kardeşini alıp annesinin mezarına götürerek tanrıdan onun iyileşmesi için yardım dilenir. Bunu öğrenen Eyûb'ün Amine'e tepkisi sert olur. Amine'e çok kızıp tokat atan ağabey, Madi'yi kucağına alıp iğne yapması için köyün doktoruna götürür. Kendisine kaç yaşında olduğunu soran doktora Madi "İki... Üç..." diye yanıt verse de, ağabeyi Eyûb onu düzeltir: "On beş yaşında".

Doktorun söylediğine göre Madi'nin durumu iyi değildir. Sürekli iğne yapmak da kâr etmemektedir. Dört hafta içinde ameliyat olması gerekir yoksa ölecektir. Maalesef onu ameliyat ettirebilecek güçleri yoktur. Üstelik ameliyattan sonra da ancak yedi-sekiz ay yaşaması muhtemeldir. Bu hastalığın tedavisi bulunmamaktadır.

Henüz çocuk yaştaki Eyûb'ün yükü ağırdır. Hasta kardeşi



Madi'nin tedavisi için para bulmanın tek yolu vardır: Babasının uğrunda canını verdiği işe girişmek ister o da; kaçakçılık... Amcası, Eyûb'e iş vermesi için, sınırdan geçirilecek malları ayarlayan ve kaçakçı köylüleri organize eden Yasin adında birinden ricada bulunur. Yasin, çaresiz olduklarını görünce ona yük vermeyi kabul eder. İlk defa bu sahnede katırlara viski içirildiği görülür. Yüklü katırlar ve sırtlarında yükleriyle çocuklar sınıra doğru yola çıkarlar.

Eyûb iki ay boyunca bu şekilde kaçakçılık yaparak çalışmasına karşın Madi'nin ameliyatı için gerekli parayı toplamayı başaramaz. Amcasının bir kavgada eli kırıldığı için artık Eyûb onun katırıyla yük taşımaktadır. Bir gün pusuya düşerler. Bu sefer şanslıdırlar, kaçıp kurtulmayı başarırlar.

Eyûb eve döndüğünde hoşuna gitmeyen bir manzarayla karşılaşır. Amcası, Rojin'i istemeye gelen bir aileye onay vermektedir. Eyûb'ün amcasına karşı çıkışları fayda etmez. Rojin, bunu Madi için yaptığını, evlenirse onların Madi'yi ameliyat ettireceklerini söyler... Çaresiz boyun eğerler.

Günü gelir, Rojin kardeşlerini öper ve çeyiziyle birlikte Madi de bir katıra yüklenmiş halde köyden gelin gider. Eyûb, gözyaşları içinde, kardeşlerinin peşinde koşup onlara yetişir.

Komşu köyden karşılamaya gelenlerle bir dağ yamacında buluştuklarında huzursuzluk yaşanır, Madi'yi istemezler. Karşı taraf, Madi'yi geri götürmelerini ister ve bedel olarak da bir katır vermeyi önerir. Düğün alayı şarkılar eşliğinde uzaklaşırken, amcası ve kucağında Madi'yle Eyûb karlı tepenin ardında kaybolurlar.

Madi eve döndüğünde durumu iyice kötüleşir. Bir haftadır doktor köye uğramadığı için iğne de yapılamamaktadır ona. Başka seçeneği kalmadığından Eyûb kardeşini yanına alıp katırla birlikte pazaryerine gider. Irak'a geçip katırı satmak ve böylece hasta kardeşi Madi'yi tedavi ettirmek niyetindedir. Hem



Irak'ta katırı daha iyi bir paraya satacağını ve hem de Madi'yi orada ameliyat ettirebileceğini düşünmektedir.

Yoğun kar yağışı altındaki pazaryerinde kaçakçılar yola düşmek için gerekli hazırlıkları yapmanın telaşındadırlar. Ama mayın ve pusularla dolu yol, çocuklar için tehlikelidir. Onu yan-

larında götürmek istemezler, lakin Eyûb'ün ısrarı karşılıksız kalmaz.

Hava çok soğuktur. Yola çıkmadan önce, katırların daha fazla soğuğa maruz kalıp donmalarını önlemek maksadıyla sularına dört şişe alkol dökülür. Katırlar tekerlek yüklüdür.

"Seni çok seviyorum Madi" der, sırtına bağladığı üşüyen kardeşine Eyûb, "Sınıra çok yakınız şimdi."

Pusuya düşerler...

Endişeyle geri kaçmaya çalışan kaçakçıları başka bir sürpriz daha beklemektedir. Peşlerine düşen askerlerden yükselen silah seslerine Eyûb'ün yardım isteyen çığlıkları eklenir. Fazla alkol aldıkları için sarhoş olan katırlar karların içine yığılıp kalmıştır. Hayvanını sırtındaki yükten kurtaranlar tekerlekleri yamaçtan aşağıya itip katırlarını ayaklandırarak kaçarlar. Eyûb de nihayetinde güç de olsa bunu başarabilir.

Sisli bir dağ doruğunda Eyûb, sırtında kardeşi Madi ile, İran-Irak arasına çekilen sınır tellerine basarak öbür tarafa geçer...

Filmin Künyesi

Filmin Adı: Dema Hespên Serxweş (Kürtçe) / Sarhoş Atlar Zamanı (Türkçe) / Zamānī barāyė masti asbhā (Farsça) / A Time for Drunken Horses (İngilizce)

Yapımcı, Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi

Görüntü Yönetmeni: Saed Nikzat

Kurgu: Samed Tavazoei

Özgün Müzik: Hossein Alizadeh

Prodüksiyon Amiri: Behrouz Ghobadi

Ses: Morteza Dehnavi, Mehdi Darabi

Ses Miksaj: Cihangir Mirshekari

Yönetmen Yardımcısı: Alireza Amiri

Prodüksiyon Ekibi: Batin Ghobadi, Kaveh Moinfar

Fotoğraf: Cafer Baratimehr, Khosro Celali

Dil: Kürtçe

Süre: 75 Dakika

Yapım: 2000, İran

Oyuncular: Ayoub Ahmadi (Eyûb), Rojin Ekhtiardini (Rojin), Ameneh Ekhtiardini (Amîne), Kolsoum Ekhtiardini (Madi), Karim Ekhtiardini, Rahman Salehi, Osman Karimi

Kazandığı Ödüller

2000, Cannes Film Festivali, Altın Kamera En İyi Film

2000, Cannes Film Festivali, FIPRESCI Uluslararası Eleştirmenler Ödülü

2000, Cannes Film Festivali, CICAE (Uluslararası Sanat Sineması Konfederasyonu) Ödülü

2000, Chicago Uluslararası Film Festivali, Gümüş Hugo, Jüri Özel Ödülü

2000, Fort Lauderdale - Santa Fe Film Festivali, En İyi Uzun Metraj Film

2000, Sao Paulo Uluslararası Film Festivali, Uluslararası Büyük Jüri Ödülü

2000, Gijon Uluslararası Film Festivali, Jüri Özel Ödülü

2000, Edinburgh Film Festivali, En İyi Uzun Metraj Film Ödülü

2000, Esfahan Çocuk Filmleri Festivali, En İyi Uzun Metraj Film Ödülü

2000, Banff Uluslararası Film Festivali, En İyi Uzun Metraj Film Ödülü

2000, Cervino Film Festivali, En İyi Uzun Metraj Film Ödülü



Annemin Ülkesinin Şarkıları (2002)

Bahman Ghobadi sinemasının en temel sorunu kuşkusuz "sınır" dır. Yönetmenin istisnasız bütün filmlerinde aşılması gereken ve filmin oyuncuları tarafından sadece bir engel olarak değerlendirilen somut bir sınırın varlığıyla her an yüzleşmek gerekmektedir. Elbette bunun asıl nedeni Kürdistan coğrafyasının birbirine komşu dört devlet tarafından bölüştürülmüş olması ve Kürt halkının olağan bir kabullenmişlikle bu sınırları yok sayarak gündelik "geliş-gidişlerini" sürdürmek istemeleridir. Sınırın, Kürt topraklarında "ayrılığı", sınırı aşma eyleminin ise daimi olarak "kavuşmayı" temsil etmesinin nedeninin bu olduğu düşünülebilir. Kürt halkının zorunlu bir "ayrılık" dışında herhangi bir anlam ifade etmeyen bu sınırları muğlaklaştırmaya yatkınlığını Ghobadi sinemasında açıklıkla tekrar tekrar gözlemlemek mümkündür.

Çekimleri 2002 yılında tamamlanan Annemin Ülkesinin Şarkıları filmi de yine bu sınır sorununa değinen bir serüvenin anlatıldığı ve özünde müzikle yoğrulmuş, kurgusal çizgisini aşıp

belgesel kıvamında sürüp giden bir yol ve yolculuk öyküsüdür. Kürtlerin gündelik işlerini, bu işlerinin müzikal ritimlerini henüz filmin ilk dakikalarında perdeye yansıtan yönetmen, seyircinin dikkatini Kürtlerin sosyal dünyasının ayrılamaz bir parçası olan müzik ve folklorla toplayacağı izlenimi verir.

Annemin Ülkesinin Şarkıları, sınırla olan problemi itibariyle Sarhoş Atlar Zamanı'na yaklaştığı ölçüde, müzikle ve sesle olan ilgisi bakımından aynı ölçüde ilk filmden ayrılmaktadır. Film, Mirza adındaki yaşlı bir Kürt müzisyenin yine kendisi gibi müzisyen olan iki oğlu Barat ve Udeh'i de yanına alıp İran'dan Irak sınırına yaptığı yolculuğu konu almaktadır. Fonda Saddam Hüseyin rejiminin 1988 yılında kimyasal silah kullanarak yaptığı Halepçe Katliamı vardır ve Mirza, sınırda mültecilerle birlikte yaşadığı haberini aldığı, yirmi üç yıl önce kendisini terk edip en yakın arkadaşı Seyid ile kaçan eski eşi Hınara'yı bulmak için kabul görmeyen zorlu bir yolculuğa çıkmaktadır.

Genel çerçevede Kürt toplumunda kadın-erkek arasındaki klişeleşmiş ilişki biçimlerine (oğullardan Barat'ın bir sahnede sesine kulak verdiği, yalnızca gölgesi görünen kadına evlenme teklifinde bulunduktan sonra bu kadının "şarkı söylemeyi" şart koşması neticesinde babası Mirza'nın yıllar evvel düştüğü "yanılgıya" yeniden düşmesi ve kadın sesinin "lanetli oluşu" hakkında kanıksamış olduğu fikri beyan etmesi gibi) değinen film, özelde kadın ile erkek arasındaki 'iletişimsizliği' dahası bir iletişim haline gelemeyen kadın-erkek sesinin 'birlikteliksizliğini' sorgulamaktadır.

Ses, bu noktada Ghobadi sinemasının 'sınır' sorunsalıyla birlikte ön planda olan en temel problematiklerinden biri olarak belirmektedir. Bu 'ses' sorununu daha sonra Yarım Ay ve Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor adlı filmlerinde de gözlemlemek mümkün olacaktır.

Annemin Ülkesinin Şarkıları filminde Kürdistanlı yönetmen

Ghobadi, 'sınır' sorunsalına olan yaklaşımını bu kez Barat ve Udeh üzerinden yansıtmayı ihmal etmez. Mirza ve oğullarının Hınara'nm izini sürmek maksadıyla vardıkları, Irak Kürdistanı'ndaki bombardımandan kaçan mültecilerin sığındığı bir kampta, arada tel örgüler (sınır) olmasına karşın, iki oğlun çocuklar için enstrümanlarını çalıp şarkı söylemeleri; ses ile sınır arasındaki ilişkinin direkt olarak kusursuzca tanımlaması bakımından büyük önem taşımaktadır. Neticede soyut bir etkiye sahip olan 'ses', somut bir etmen olan 'sınır ı kusursuzca aşmaktadır.

Kürt sinemasında sınırın olduğu kadar sesin de ölümcül bir görevi vardır. Film sıklıkla ve nereden yükseldiği pek de belli olmayan çığlıklarla bölünür...

Mirza karakteri filmde, sınırı aşmayı başaran sesin direkt temsili iken; oğulları Barat ve Udeh'i, babalarının yıllar evvel düştüğü ve toplumsal olarak değerlendirilebilecek kadın-erkek arasındaki klişelerin üstesinden gelmeye çalışan birer etken olarak değerlendirmek gerekir.

En nihayetinde, bu düşsel ve fakat ölümcül yolculuğuna yalnız başına devam etme kararı alan Mirza, Barat'a tam da bu noktada, karşılaştığı bir kadını yalnız bırakmamasını öğütleyerek onu kendi yazgısının dışına itmeyi dener.

Sınırı tek başına geçen Mirza, her ne kadar Hmara'yı değil de mezarını bulacaksa da, aşk ekseninde şekillenen ve kültürel kodların var ettiği ritüelleri deşifre etmekle kalmayıp onları yerle bir etmeye kalkışan bir yaklaşımla, Hınara'nın Seyid'den olan kızını da sırtına alıp, tekrar sınır tellerinin üzerine basarak (sınırı bir kez daha ihlal ederek, yok sayarak), İran-Irak savaşının en büyük mağduru olan Kürtlerin ısrarlı bir mücadele verdiği topraklarına geri döner.

Dağlık bir yolda ilerleyen bir traktörün römorkuna yüklenmiş olan motosikletinin üstünde Barat görünür. Römorkta yolculuk yapanlar arasında siyah çarşaflı kadınlar ve deli olup olmadığı tartışılan yaşlı bir adam ve onu tevkif eden askerler de vardır. Hummalı bir tartışma tüm hararetiyle devam etmektedir. Bir süre sonra römorka binen ve doktor olduğunu söyleyen bir ihtiyar sınıra gitmekte olduğunu belirtir. Irak'taki Saddam saldırılarından kaçan köylüler sınıra yığılmışlardır ve doktor bu sayede para kazanmakta olduğu için Saddam'dan sevgiyle söz eder. "Allah Saddam'ı korusun! Allah ondan razı olsun, onun sayesinde iyi para biriktirdim" der doktor. Saddam Hüseyin yönetiminin bombardımanları sonucunda yaralanan, kimyasal saldırılardan etkilenen ve de çeşitli benzer nedenlerle hasta düşen mültecilerden kazandığı paralarla övünen ihtiyar bir adamdır bu. Motosikletinin üzerinde, römorkta yol alan Barat'ın yanında oturmaktadır. Barat, bölge halkının yakından tanıdığı müzisyen Mirza'nın oğlu olduğu için sevilmektedir. Babası Mirza yıllar önce şarkı söylemeyi bırakmıştır. Şimdilerde Barat'ın kardeşi olan Udeh ile birlikte yaşamaktadır.

Doktor, Barat'a Hınara'dan haberdar olup olmadıklarını sorar. Mirza'yı vakti zamanında terk edip giden kadından söz etmektedir. Kötü halde olduğundan bahsediliyordur...

Barat traktörden inip yolun kalan kısmını kendi motoruyla tamamlayarak kardeşi Udeh'in yanına varır. Udeh ona, birkaç gün önce gelen mültecilerden bahseder. Babaları Mirza, bu mültecilerin anlattıklarından dolayı Barat'ı görmek istemiştir. Mirza, oğlu Barat ile karşılaştığında ona, sınıra gelen Hınara'yı bulmaya gitmek istediğinden ve bunun için de kendisine yardımcı olması gerektiğinden söz eder. Hınara, Mirza'nın 23 yıl önce onu bırakarak en yakın arkadaşı Seyid'e kaçan eski eşidir.

Barat, Udeh'i de yanlarına alıp yola düşmeye razı gelmek zorunda kalır. Üçü birden, üç tekerlekli motora binerler.

Kardeşlerden Udeh, erkek çocuğu olmadığı gerekçesiyle durmadan eve kuma getiren biriyken, Barat hiç evlenmemiştir.

Kampa varırlar, sınırdaki mültecilerin arasında Hınara'yı tanıdığını düşündükleri Keje'yi aramaktadırlar. Kamp yerinden yaralıların çığlıkları yükselmektedir, savaşın ardında bıraktığı acı her yere sinmiş haldedir ve mutlak bir mutsuzluk hakimdir.

Barat ve Udeh, babaları kampın içinde Keje'nin izini sürerken, kamp sınırında çocuklara müzik yaparak onları biraz neşelendirmek isterler.

Mirza kampa gelince, Hınara tarafından kendisine gönderilmiş bir mektubun varlığını öğrenir. Irak'a gidip Hınara ve Seyid'i bulması gerektiği söylenmektedir lakin Mirza bu bahsi geçen mektuba bir türlü ulaşamayacaktır. Seyid'in annesinde olan mektup kayıptır.

Sabah olduğunda Mirza oğullarıyla birlikte yola düşer. Irak'a Seyid ve Hınara'yı bulmaya gitmek niyetindedirler. Haklarında bilgi edinebilmek için Golige köyüne varırlar, fakat gördükleri dehşet vericidir; köy tanınmaz haldedir. Saddam saldırıları yüzünden Golige bir harabeden ibaret duruma gelmiştir. Molla Qader'i sorarlar burada, fakat tanıyan çıkmaz, köyde kimse kalmamıştır, çaresiz geri dönerler.

Dağlık bölgedeki toprak yollardan geçerken; sinirli bir adamın, evlenmesine engel olduğunu söylediği yaşlı bir adamı yerde sürüklediğini görürler. Ne olup bittiğini anlamaya çalışırken yerde sürüklenen adamın, aradıkları Molla Ghader olduğu anlaşılır. Bunun üzerine adamla kavgaya tutuşurlar fakat bu sinirli adamın o ana dek görünmeyen bir arkadaşı havaya ateş edince kavga son bulur... Adam, Mollanın oğludur. Barat ve Udeh kazdıkları bir mezara Molla'yı boynuna kadar gömdükten sonra hep beraber yola koyulurlar.



Köy yerine vardıklarında eli silahlı olan Molla'nın oğlu düğünü durdurur. Gelinin başka biriyle evlenmesine izin vermeyeceğini söyler ve bu düğünün kendi düğünü olduğunu belirtir. Mirza ve oğullarına da kendi düğünü için müzik yaptırmak istemektedir. Mirza ve oğulları burada şarkı söylemekle meşgulken Molla Ghader de boğulmak üzere olduğu için bir çocuğu Mirza'dan yardım istemesi için gönderir. Söz konusu olan bir de Molla'nın Hınara hakkında bildikleri olunca Mirza yardıma gitmek zorunda kalır.

Bu sırada Barat, tuvalet ihtiyacını gidermeye gittiği anda kulağına çalınan kadın sesine aşık olur. Sadece gölgesi görünen ve bir siluetten ibaret olan kadına onunla evlenmek istediğini söyler. Kadın yalnızca bir şartla evlenmeye razı gelebileceğini belirtir: Barat'ın ona şarkı söylemeyi öğretmesi...

Bu şart karşısında şaşkına dönen Barat, kadınların şarkı söylemesinin haram olduğunu ve evlendikten sonra yalnızca onun için şarkı söyleyebileceğini ifade eder. Bunu duyan kadın sessizce uzaklaşır.

Fırsatını bulunca düğün yerinden kaçan Mirza ve oğulları gece karanlığında motosikletle yol alırken havaya ateş açan birileri tarafından durdurulurlar. Jandarma olduklarını düşündük-







leri için karşı koyamadıkları bu silahlı adamlar, Barat'ın motosikletini ve üstlerinden çıkan değerli eşyaları alarak uzaklaşan hırsızlardan başka kimse değildirler.

Zor durumda kalan Mirza ve oğulları, bindikleri bir kamyonetin arkasında sınıra, sınırdaki bir pazar yerine varırlar. Karla kaplı bir atmosferde kaçakçılar katırlarına yükledikleri eşyalarla sınırı geçmeye hazırlanmaktadırlar. Mirza ve Udeh bir kahvehanede oturup çay içerken Barat pazaryerinde gezinmeye başlar. Bu sırada, pazarda ilaç ve eşya satmakta olan Doktor'la karşılaşan Barat ona derdini anlattığı sırada bir katıra yüklenmiş halde motosikletinin parçalarını görür. Çaresizce, motosikletinin kaçakçılara satıldığını öğrenir.

İki kardeşin ısrarı Mirza'yı sınırdan geçip Hınara'yı bulmaktan vazgeçirmeye yetmez.

Sınıra yakın bir noktada kayboldukları sırada, küçük çocuklara 'uçak'ın ne olduğunu anlatmaya çalışan bir öğretmenle karşılaşırlar. Mirza'nın Hınara'yı aramak için yollara düştüğü herkes tarafından bilinmektedir artık.

Bu öğretmen ve öğrencilerinin eşliğinde sınırdaki bir mülteci kampına gelirler. Iraklı ve İranlı öksüz ve yetim çocukların bulunduğu bir kamp alanıdır burası. Udeh, çocukları neşelendirmek için müzik yapar. Öğretmen Mirza'ya Irak'ta durumun çok vahim olduğunu ve yakaladıkları herkesi cezaevine ve oradan da askere götürdüklerini, bu yüzden de yoluna yalnız devam etmesinin oğullarının akıbeti için daha iyi olacağını söyler. Mirza Raman'a gitmelidir... Orada Hınara'nın izine rastlayabilecektir.

Hiç erkek çocuğu olmadığı için yedi kere evlenen ve yeni bir evlilik daha yapma niyetinde olan Udeh, kamptaki çocuklardan ikisini evlat edinmeye karar verir. Barat ise sesine aşık olduğu kadının peşinden gitme fikrine kapılır. Öğretmen, Mirza'ya yolu göstermek üzere Barat ve Udeh'i de yanına alıp kamptan uzaklaşır. Yolda, Saddam Hüseyin katliamlarında ölenlerin

gömüldüğü bir toplu mezar alanında Barat, sesine aşık olduğu kadınla karşılaşır. Kadın, saldırıda ölen kardeşinin cesedini aramaktadır. Mirza, Barat'ın aksi yöndeki ısrarlarına rağmen yoluna tek başına devam etmekte kararlıdır. Kalıp, sesine aşık olduğu kadına yardım etmesini ister ondan...

Raman'a varan Mirza aynı korkunç manzarayla burada da karşılaşır. Irak'taki ırkçı rejimin saldırılarında köy yerle bir olmuş, bütün erkekler öldürülmüş, kadınlar dağın öte tarafındaki bir kampa sığınmak mecburiyetinde kalmışlardır. Saldırıda kullanılan kimyasal silahtan etkilenenler arasında, sesini kaybetmiş olan Hınara da vardır. Uzun zaman Mirza'yı beklemiş olan Hınara artık karantina altında tutulmaktadır. Seyid ölmüştür. Vasiyeti ise kendisini Mirza'nın gömmesi yönündedir. Mirza, Seyid'in cesedini görmek üzere onun kız kardeşi olan Mestu-re'nin yanına gider.

Ne acıdır ki Mirza, yıllar önce karısı Hınara ile kaçan eski dostu Seyid'in karlar altında bekletilen cesedini kendi elleriyle gömer. Erkek çocuklarının hepsi öldürülmüş olan Hınara ve Seyid'in hayatta kalan tek varlığını, kızı Senure'yi Mirza'ya emanet ederler.

Hınara, onu son bir kez görmek uğruna onca yolu tepip gelen Mirza'ya görünmez, uzaktan onu izler. Kimyasalın neden olduğu sesini duymasını, yanık haldeki yüzünü görmesini istemez.

Gözyaşları içindeki Senure'yi sırtına alan Mirza, sınır tellerinin üzerine basarak İran Kürdistanı'na geri döner...

Filmin Künyesi

Filmin Adı: Goraniy Wilatî Daykî Min / Stranên Welatê Dayka Min Gomgashtei Dar Aragh (Farsça) / Annemin Ülkesinin Şarkıları (Türkçe) / The Songs of my Mothers Land - Marooned in Iraq (İngilizce)

marooned in iraq

a film by Bahman Ghobadi



hope is eternal

Yapımcı, Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Senaryo Asistanı: Fabriborz Kamkari
Görüntü Yönetmeni: Saed Nikzat, Shahriar Asadi
Müzik: Arsalan Komkar

Ses: Hasan Zahedi, Mahmoud Moussavi-Nejad

Ses Miksaj: Mohammad Haghighi

Yardımcı Yönetmen: Hossein Ghana'at

Prodüksiyon Amiri: Mohamad Reza Najafi

Özel Efektler: Javad Sharifi

Senaryo Denetçisi: Raheleh Parvin-Nia

Dil: Kürtçe

Süre: 108 Dakika

Yapım: 2002, İran

Oyuncular: Shahab Ebrahimi (Mirza), Faegh Mohammadi (Barat), Allah-Morad Rashtian (Udeh), Rojan Hosseini (Rojan), Iran Ghobadi (Hınara), Saeed Mohammadi (Öğretmen), Fathollah Sa'edi, Shilan Rahmani, Bahram Sarbazi, Mariam Pouyani, Hossein Rashid-Ghamat

Ödüller

2002, Cannes Film Festivali, François Chalais Ödülü

2002, Chicago Film Festivali, Altın Plaket Ödülü

2002, Cervinio Film Festivali, En İyi Uzun Metraj Film Ödülü

2002, Sao Paulo Uluslararası Film Festivali, En İyi Uzun Metraj Film Ödülü

2002, Buenos Aires IV DeHumalc İnsan Hakları Film Festivali, SIGNIS En İyi Film Ödülü

2002, Gijon Uluslararası Film Festivali, En İyi Film Adaylığı

2003, İstanbul Uluslararası Film Festivali, Altın Lale En İyi Film Adaylığı

Kaplumbağalar da Uçar (2004)

Bahman Ghobadi sinemasının olduğu kadar Kürt sinemasının ve dahası dünya sinema literatürünün kuşkusuz gerçekçiliği

ve çarpıcılığı bakımından etkisi uzun süren en önemli film çalışmalarından biri, yönetmenin 2004 yılında Saddam Hüseyin rejiminin devrilmesi sonrasında Irak Kürdistanı'nda çekilen ilk film olma özelliği taşıyan Kaplumbağalar da Uçar adlı uzun metraj kurmaca filmidir.

Sarhoş Atlar Zamanı filminin uluslararası düzeyde yakaladığı başarının bir tesadüf olmadığını ispatlayan film, 2003 yılında Amerika'nın Irak'taki Saddam Hüseyin iktidarına silahlı müdahalede bulunmasının ardından yönetmenin Irak Kürdistanı'na yaptığı bir yolculuk esnasında şekillenmeye başlar. İran Kürdistanı'ndan olan Ghobadi, Irak'ta otonom Kürdistan Bölgesi'nin resmen ilan edilmesiyle Kaplumbağalar da Uçar adlı bu projesini gerçekleştirmek için harekete geçer.

Filmin tamamlanıncaya dek herhangi bir senaryosu yoktur. Yönetmen bir kısmı henüz aktif halde görünen silahların, mayınların, tank ve uçak kalıntılarının bir hurdalık haline gelmiş olan doğal atmosferinde çocukları olağan bir yönlendirmeyle kameranın karşısına alarak yine belgesel verilerin yoğun olarak kullanıldığı uzun metrajlı görsel bir çalışma ortaya çıkarır. Di-



ğer bir ifadeyle Ghobadi, alışılagelmiş imgelemiyle bölgedeki savaş gerçekliğini kendi muhalif ve fakat müdahaleci olmayan bakış açısıyla perdeye yansıtarak, bölge halkının gerçekliğini bir tanıklık çerçevesinde yeniden yaratır.

Film, uçurumun kenarına kadar ilerledikten sonra dönüp arkasına bakan küçük bir kızın yüzünden okunan umutla umutsuzluğun karmaşasını yansıtan bir ilk sahneyle açılmaktadır. Agrin adındaki bu Halepçeli kız, Saddam askerleri tarafından tecavüze uğramıştır ve henüz 14 yaşında olmasına rağmen, Rêga adında kör bir erkek çocuğun annesidir. Travmaları bitmek bilmeyen Agrin, çareyi oğlu Rêga'yı öldürüp intihar etmekte aramaktadır.

Fonda Amerika'nın Irak'ı işgal hazırlıkları vardır. Irak Kürdistanı ise bu askeri operasyon öncesi kendi bağımsızlık meselesiyle ilgili endişeli bir bekleyişe sahne olmaktadır. Türkiye sınırına yakın olan bu mülteci kampının sakinlerinin yegane sorunu, Saddam Hüseyin diktatöryasının engel olmasından dolayı, savaşın başlangıç süreci hakkında yeterli bilgi ve haber alamamaktır.

Bir diğer karakter, Hıngaw, kollarını bir mayın kazasında kaybetmiş olmasına karşın kız kardeşi Agrin ve çok sevdiği Rêga'nın geçimlerini sağlayabilmek için mayın toplama işini sürdürmektedir. Geleceği görme yetisine sahip olan Hıngaw, kamp yerindeki bir patlamayı bilecek ve Amerika'nın Irak'a saldırısını televizyon kanallarından önce haber verecektir.

Bölgedeki çocuklar geçimlerini mayın tarlalarını temizleyerek sağlamak zorunda kalmış ve birçoğunda uzuvsal eksikliklerin olduğu "gerçek dünyanın gerçek kişilikleridir." Açıkça bu nedenle dahi olsa filmde bir 'rol'den bahsetmek olanaksız hale gelmektedir. Kolları olmayan çocuk gerçek dünyasında olduğu gibi filmde de absürd bir tutkuyla yaşam mücadelesi vermektedir mesela. 14 yaşındaki Agrin'in yılgınlığını ve teslimiyetini

anlamlandırmak zor değildir. Film, kadraja giren bu çocuk bedenler için mayına basıp herhangi bir uzvunu yitirmenin nasıl da olağan bir hal aldığını da gözler önüne sermektedir.

Ghobadi'nin bu üçüncü uzun metrajlı filminde geleceğe dair bir beklenti geliştirebilen tek bir karakter vardır: Köylülerin çanak antenlerini ayarlayan ve bu işten anladığı düşünüldüğü için kendisine Satelitte adı takılan bir çocuktur bu. Çevresindeki çocukların mayın temizleme işlerini de organize eden Satelitte bir Amerikan hayranıdır ve Amerikalıların onları özgürleştireceğine dair umutlar beslemektedir. Filmin katı şiirsellikle beslenen karamsarlığına eklemlenen bu gelecek beklentisini, uzun yıllar boyunca savaşın hüküm sürdüğü Kürt topraklarında içten bir eleştiri olarak değerlendirmek de mümkün hale gelmektedir böylece. Nitekim Rêga'nın mayınlarla döşeli bir bölgede olduğunu öğrenen Satelitte, onu kurtarmak isterken bacaklarını yitirir.

Satelitte'in aşık olduğu Agrin'in, oğlunun bir gölette boğulmasını sağladıktan sonra kendisini ilk sahnedeki uçurumdan aşağıya atması ve hayranlık duyduğu Amerikalılara ait bir mayın yüzünden bacaklarını kaybetmesi, umutlu gelecek düşlerinin de yok olup gitmesine neden olur. Ertesi gün Amerikalılar Irak Kürdistanı'na vardıklarında Satelitte artık bundan sevinç duyabilecek halde değildir.

Kaplumbağalar da Uçar, yönetmeni Bahman Ghobadi'nin en temelde 'sınır' problemini tartıştığı filmi olarak hafızalara kazınır. Bilhassa bir ayağı mayında parçalanmış bir çocuğun, ağlayan küçük bir çocuğu avutmak için sakat olan bacağını Türkiye hududunda nöbet tutan Türk askerlerine yönelterek "ateş eder gibi" yapmasına sınırın diğer tarafından ateş açılarak karşılık verilmesi; daha filmin ilk sahnelerinde yaşlı bir karakterle Satelitte arasında geçen bir sohbette ihtiyarın eşinin sınırın diğer tarafında kaldığı için artık "gurbette" olduğunun aktarılması



Film setinde, gerçek mermilerin arkasında Bahman Ghobadi ve film ekibi.

bu sınır tartışmasının vardığı noktayı göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Ayrıca halihazırda kollarını, bacaklarını yitiren çocukların varlığı, filmdeki 'sınır' sorunsalını farklı bir boyuta taşıyıp reel düzlemde tartışılması için gereken verileri açıklıkla sunmaktadır.

Filmde, daha önceki diğer çalışmalarında olduğu gibi Bahman Ghobadi sınır problemini sosyolojik bir çerçevede değerlendirerek, bu figürün Kürdistan'daki muğlak varlığı üzerine göndermelerde bulunur. Örneğin filmin bir sahnesinde yolculuğa dahil olan doktor karakterinin kendisini İran Kürdistanı'ndan biri olarak tanıtmasına karşın sıklıkla sınırı geçtiğini, "gidip geldiğini" belirtmesi, toprakları dört ayrı devlet tarafından pay edilen Kürt coğrafyasında sınırın ne denli belirsiz ve yok sayılan somut bir varlık olduğunun açık bir göstergesidir.

Kaplumbağalar da Uçar filmi, bizi estetik ve şiirsel bir yaklaşımla hapsettiği odakta kasvetli ve fazlasıyla dramatik trajedilerle yüzleştirmekten geri kalmamakla birlikte, Cezayir asıllı ünlü Fransız yazar Albert Camus'nün absürd söylemine denk

düşen bir "gerekçesizlik" ile yaşama tutunmanın öyküsünü tutarlı bir dille aktarmaktadır. Yönetmenin Agrin üzerinden ortaya attığı "intihar" problematiği, filmin gerilim dozunun uçurum kenarında tutulmasıyla Ghobadi sinemasının gücünü artırırken, filmin ilk bölümünde yoğunlukla kullanılan 'mizah', fazlasıyla kuvvetli bir sona hazırlanan izleyicinin dikkatini asıl soruna taşıması yönüyle farklı bir tartışmanın konusu haline gelmektedir.

Ayrıca Hıngaw karakterinin geleceği görmek gibi bir vasfa sahip olması, Kürt yönetmen Ghobadi'nin gerçekçilik çizgisinden uzaklaşmaya başlamasının bir örneği olarak filmdeki gerilim dozunu artırmaya yardım ederek filmi fantastik bir düzleme çeker.

Kaplumbağalar da Uçar Başlığı Üzerine...

Bahman Ghobadi'nin nasıl bir imajın yönetmeni olduğu konusunda fikir yürütürken onun Fars şiir geleneğiyle yakın bir bağ kurduğuna değinmiştik. Neticede, Amerika'da akademik kariyerini sürdüren ünlü sinema yazarı Hamid Dabaşi'nin *İran Sineması* adlı kitabının ana dayanaklarından birinin de Divan edebiyatı olduğu bilinmektedir. Dabaşi başta Abbas Kierostami olmak üzere (ki *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* adlı filminde Kürt yönetmen Ghobadi, Abbas Kiarostami'nin yardımcı yönetmenliğini yapmıştı) İranlı yönetmenlerin "Fars şiirsel imgelemiyle diyalog halinde" kalarak bireysel düzlemde özgün imaj tiplerini yarattıklarından söz eder.

Bir çeşit öykü anlatma sanatı olarak tanımlanabilir olan sinema için imgelemin gücü elbette yadsınamaz. Bu yüzdendir ki iyi yönetmenler daima iyi anlatıcılar ve dahası iyi öykücülerdir. Buna en iyi örnek de şüphesiz 'auteur' geleneğidir.

Sarhoş Atlar Zamanı başlığının şiirselliği üzerine durmuşken ve genel çerçevede İran Sinemasının ve fakat özelde Ghobadi

sinemasının Fars şiir geleneğiyle doğrudan ilintili olduğunu belirtmişken, Kaplumbağalar da Uçar başlığında karşımıza hiç beklenmedik bir imgelem çıkıyor: Umutla ilişkilendirilmiş ölüm temayülü...

Tahammül edilmesi olanaksız haldeki bir dünyanın çocukları bu film ve aynı başlık altında görece ikiye ayrılmaktadırlar: Bir yaşam biçimi olarak direnmenin estetiğini bilinçdışı etkenlerin tetiklemesiyle benimseyip bunu gündelik hayatın tekdüzeliğine sindiren ve yaşamaktan başka çaresi olmadığı için 'umarsızca' hayatta kalmak adına çaba sarf edenler ile bitkinlik ve bezginliği daha fazla tahammül edilemez bulmanın getirdiği 'yeniklikle' hayat karşısında son kozunu oynama 'umudunu' sürdürerek intiharlı bir sona hazırlananlar.

Film bu minvalde yaşamak ile felsefi bir sorun olan kendini öldürmenin açığa vurulduğu iki sorunsala birden çözüm bulma derdine düşmeden izleyenlerin zihninde üçüncü bir tartışma konusu var etmektedir: Bireyi 'özgürlük' çıkmazından kurtarabilecek tek şey ölümdür!

İşte Kürdistanlı yönetmen Ghobadi'nin, birkaç röportajında da değindiği gibi Kaplumbağalar da Uçar başlığı bu nedenlerle doğrudan "yalnızca ölümün bizi özgürleştirebileceğini" savlarken, filmin imgeleminin dehşet verici derecede bunu destekleyen bir görüntüler bütünü sunduğundan söz etmek mümkündür.

Kaplumbağalar da Uçar başlığındaki metaforun filmde ölümle kurduğu doğrudan bağlantı Agrin'in sıklıkla uçurumun kenarında gösterilmesiyle somutluk kazanır. Fransız yazar Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük* adlı kitabında ölüm veya umutla mutluluğu arzulayan birey sistemindeki yıkımın, kaçınılmaz olarak kopuşu getirdiğinden ve var olanı masumiyete ve *sarhoşluğa* ulaştıranın da işte bu ölüm-kopuş hali olduğundan söz ederken, Kaplumbağalar da Uçar filminin başlığında küçük













bir umut imgelemiyle verilenin de işte bu çocuk karakterlerdeki kasvetli sarhoşluk ve ölüm-kopuş hali olduğunu gözlemlemek mümkündür.

Filmin Konusu

Irak Kürdistanı, Türkiye sınırı. Amerika-Irak savaşından birkaç hafta önce. Adı Agrin olan küçük bir kız çocuğu tedirgin adımlarla bir uçurumun kenarına geldikten sonra dönüp arkasına bakar, mutsuzdur. Lastik ayakkabılarını çıkardıktan sonra kendini uçurumun boşluğuna bırakır.

Sınırdaki bir mülteci kampı. Çocuklar, tepede anten tutan adamların frekansı ayarlayabilmeleri için onlara yardım etmeye çalışıyorlar. Bu sırada, sırtında küçük bir çocukla Agrin gelip, bir direğin tepesinde anteni sabitlemeye çalışan, Satellite adındaki çocuğa seslenir. Biraz ipe ihtiyacı vardır. Gerçek adının Soran olduğunu söyleyen çocuk, kıza yardım etmeyi kabul eder. Kamptaki antenlerle ilgilendiği için herkes ona Satellite demektedir. O aynı zamanda kamptaki kimsesiz çocuklara mayın toplama gibi işler ayarlayan ve topladıkları mayınları bölgedeki yetkililere satan kişidir. Agrin, ailesi Saddam saldırıları sırasında öldürüldüğünden, iki kolu da mayın topladığı esnada kopmuş olan Hıngaw adındaki ağabeyi ve küçük, engelli bir çocukla gelip kampa sığınmış 14 yaşında Halepçeli bir kızdır.

Hewlêr'e giden bir kamyonetin arkasında köylüler yolculuk yapmaktadır. Satellite de onlarladır. Çarşıya gidip kamp yeri için bir uydu satın alıp döner.

Daha önce mayın topladığı sırada gerçekleşen bir patlama sırasında iki kolunu birden kaybeden Hıngaw, başka şansı olmadığı için bu işi yaparak geçimini sürdürmeye devam etmeye çalışmaktadır. Satellite mayın toplayan çocukların yanına geldiğinde, kendisine yalancı dediğini öne sürerek Hıngaw'a sataşır,

kavga ederler.

Kamp yerinde herkes Amerika'nın Irak'a düzenleyeceği operasyon hakkında bilgi edinmek için müthiş bir sabırsızlık ve heyecanla beklemektedir. Savaşın iyice yaklaştığı bu günlerde, köye getirilen uydu herkesin ilgi odağı olur. Toplanan kalabalık savaşın güncel durumu hakkında resmi kaynaklardan bilgi edinmek istemektedir. Uyduyu kurmakla uğraşan Satellite, yayını mescit hoparlörlerinden yapacaklarını duyurarak halkın dağılmasını ister.

Nihayet uydu kurulup televizyon açılınca yeni ve önemli bir sorun ortaya çıkar: Batılı haber kanallarının ne dediğini anlamak! Kamp yerinde, İngilizce bildiği düşünülen tek kişi Satellite'dir. Fakat bilinenin aksine onun İngilizce ile münasebeti birkaç film adı ve çok sık kullanılan birkaç basit komuttan ibarettir.

Sabahın ilk saatlerinde, uyuduğu çadırda gözlerini açan Hıngaw, küçük çocuk Rega'nın yanında olmadığını fark edince ona seslenir. Karşılık bulamaz. Dışarıda yağmur yağmaktadır. Sınır



Bahman Ghobadi; Hıngaw, Agrin ve Rega karakterleriyle kamera arkasında...

tellerine kadar gelmiş olan Rêga ağlamaktadır. Satellite ve çocuklardan Peşêw küçük çocuğu görüp yanına giderler. Bu sırada çocuğu neşelendirmek isteyen Peşêw, sakat olan bacağını sınırın diğer tarafında nöbet tutmakta olan Türk askerlerine silah gibi yönelterek ateş eder gibi yapar. Bu neşeli oyuna karşı taraftan gerçek silah sesleriyle yanıt verilince de koşarak sınırdan uzaklaşırlar. Hıngaw ve Agrin gelip Rêga'yı alırlar.

Kamp alanı, savaşta kullanılan topların, tank ve zırhlı araç parçalarının ve binlerce ağır silah kovanının yığıldığı bir hurdalıktır. Çocuklar para kazanmak için bu hurdalığa getirilen savaş atıklarını kamyonlardan indirme işini de üstlenmektedirler. Agrin ve Rêga'yı büyük silah kovanlarının dizili olduğu bir labirentte bırakan Hmgaw, kamyonlardan dev mermi kovanlarını indiren çocukların yanına gittiğinde kötü bir şeylerin olacağını sezinler ve Agrin ile Rêga'yı da alarak oradan uzaklaşır. Bunu duyan Satellite de kamyona giderek çocukların orayı derhal boşaltmalarını ister. Hıngaw'ın peşinden koşup onlar için "kehanette bulunmasını" talep eder. Kısa süre sonra bahsi geçen kamyonda bir patlama olması Hıngaw'm bu ilk öngörüsünü doğrular.

Uçurumun kenarına gelen Agrin, sisli bir havada, ilk sahnedeki gibi yine lastik ayakkabılarını çıkararak tedirgin adımlarla sonu görünmeyen boşluğa yaklaşarak ritüelini gerçekleştirir.

Savaşın ayak sesleri gittikçe daha yakından duyulmaktadır. Saddam Hüseyin'in Kürtlerin yaşadığı yerleşkeleri daha önce de olduğu gibi kimyasal silahlarla bombalamasından endişe eden halka korunmaları için gaz maskeleri dağıtılır. Satellite, duygusal olarak yakınlık hissettiği Agrin'e gaz maskesi gönderir... Kardeşi olduğunu düşündüğü Rêga için de küçük bir maske bulacağını iletir.

Daha sağlıklı bir iletişim kurmak için fırsat kollayan Satellite, Agrin'i dere boyuna su almaya giderken görünce, çocukları ma-

yın toplamaları hususunda yönlendirme işini Peşêw'a bırakıp kızın yardımına koşar. Yolda biraz sohbet etme olanağı bulurlar.

Gece, çadırda Hıngaw ve Agrin uyumaya çalışırken konuşurlar. Hıngaw, özürlü olan Rêga'nın kaybolmaması için ayağına bağladıkları ipin çözülmesinden ve Rêga'nın gidip kaybolmasından endişe etmektedir. Bu yüzden uyuyamaz. Agrin'e, "çocuğuna" şefkat göstermesi gerektiğini söyler...

Sabaha karşı, Agrin gaz lambasını yanma alıp, bir gün önce Satellite ile kenarından geçtikleri sırada çok derin olduğunu öğrendiği bir su birikintisine gidip içine girer. Kendini öldürmek istediği açıklıkla görülmektedir. Daha gün ağarmasına vakit varken Agrin beraberinde getirdiği gazyağım bir parça çaputun üstüne döktükten sonra onu alevlendirir. Tam bu sırada tepenin ardından Rêga'nın sesi gelir. Başını kaldırdığında Agrin, Rêga'nın "anne" diye ünlenerek onu aradığını görüp sudan çıkar ve koşarak çadıra geri döner. Soluk soluğa kalmıştır fakat Rêga yatağında uyumaktadır. Ona sarılmak ister...

Hıngaw, daha sonra, Rêga'nın ağlamasına uyanır. Agrin'in çocuğa kötü davranmasına sinirlenerek onu kucağına alıp yola düşer. Yolda onu gören Satellite yanma giderek, kucağında Rêga'yı taşımakta olan Hıngaw'a onları bisikletiyle taşımayı önerir.

Agrin bir süre Hıngaw ve Rêga'nın peşinden koşmasının ardından Satellite'nin onların yanına gitmesiyle geri döner. Uçurum kenarındaki ayinini tekrarlarcasına boşluğa yaklaşır. Gözleri sabit, bakışları dalgındır... Karanlığı silah seslerinin bastırdığı bir gecede başından geçen kötü bir olayı anımsar. Kabus gibidir. Tank ve ağır makineli silahlarla Halepçe'deki köylerini basan Saddam Hüseyin rejiminin kıyımcı askerleri tarafından tecavüze uğramıştır. Rêga, Agrin'e hiç unutamadığı ve canını çok derinden acıtan, yaşamla olan bağına son vermek istemesine sebep olan o korkunç geceden 'kötü bir hatıra' olarak kalmıştır... Uçurumun en ucuna kadar gelen Agrin, kendini boşluğa



atmaya en hazırlandığı anda, vazgeçerek olduğu yere çömelip kalır.

Satellite'nin sürdüğü bisikletin arkasında, kucağında Rega ile oturan Hıngaw'ın, geleceğe dair görüntüler canlanır gözünün önünde. Amerika Irak'a saldıracaktır. Agrin kendini bir su birikintisine atarak intihar edecektir. Hıngaw, Saddam Hüseyin yönetiminin devrildiğini görür.

Kamp alanına koşan Satellite, uydunun takılı olduğu televizyona bağladıkları hoparlörlerden savaşın bir saat içinde başlayacağını duyurur. Tüm halk tepeye koşar, kampı boşaltırlar...

"Tüm adaletsizlikler, kötülükler ve yoksulluk sona erecek. Biz sizin dostunuzuz. Bize karşı gelenler düşmanımızdır. Bu ülkeyi cennet haline getireceğiz. Mutsuzluğunuzu sona erdirmeye geldik. Biz dünyadaki en iyileriz" yazan notlar serpiştiren Amerikan helikopterleri, yamaçlarında kampın kurulu olduğu tepeliğe gelir. Hıngaw'ın kehaneti bir kez daha doğrulanmış olur.

Silah pazarı tarihi günlerinden birini yaşamaktadır. Savaşın resmi olarak başlamış olması halkın silahlanmak istemesine yol açmıştır. Satellite de silah pazarından kampta yaşayanların ken-

dilerini saldırılardan korumaları için iki silah almaya gider.

Hıngaw ile yemek yedikleri sırada Agrin, Rega'yı orada bırakıp gitmek istediğini söyler. Fakat Hıngaw bunu kabul etmemektedir. Agrin, kendi çocuğu olan Rega'yı hayatından tamamen çıkarıp, ondan ve onunla somut hale gelen kötü talihinden kurtulmak ister.

Sabaha karşı, sisli havada Rega'yı götürüp mayınlı bir bölgede ayağındaki ipi kayalıklara bağlar ve onu orada bırakarak uzaklaşır Agrin.

Satellite öncülüğündeki çocuk grubu köy okulunun damına silah yerleştirmekteyken, kolsuz çocuk Hıngaw'ın kardeşi sandıkları Rega'nın mayınlı bölgede tek başına olduğunu öğrenirler. Yardım etmek için koşarak yanına giderler.

Satellite, Rega'nın mayınlarla çevrili bir ağacın altında beklediğini görünce ona yardım etmek ister. Diğer çocukların gitmemesi yönündeki ısrarlarına aldırmadan, Rega'yı kurtarma isteğiyle mayınların arasında dikkatlice ilerler. Fakat engelli olan çocuğun rahat durmaması sonucu Satallite yanlış bir hamle yapar ve bir mayın patlar. Satallite, ayağı parçalanmış halde



getirilip kulübesine bırakılır.

Rėga iyidir. Mayın patlamasından yara almadan kurtulur. Agrin gece yarısı sırılsıklam şekilde çadıra döndüğünde Hıngaw ile Rėga'yı uyurken bulur. Rėga'yı kucağına alıp çıkar.

Hıngaw, sabaha karşı yatağında gözleri açık uzanırken o anda olmakta olanları görür: Agrin, Rėga'nın ayağına bağladığı bir taşla birlikte onu suyun içine atarak öldürür. Hıngaw çılgına dönmüş halde suyun kenarına geldiğinde Satellite'in de suyun içine girip Rėga'yı kurtarmaya çalıştığını fakat bunu başaramadığı için kenarda oturmuş ağladığını görür. Çaresizce kamp alanına doğru döner. Amerikalılar ağır silahlarla kamp yerine girerken Hmgaw, kampın diğer tarafındaki uçurumun kenarına gelir ve Agrin'in uçurumun dibine bıraktığı lastik ayakkabılarını alarak geri döner.

Filmin Künyesi

Filmin Adı: Kûsîlekaniş Ditwanin Bifirin / Kûsî jî dikarin bifirin (Kürtçe) / Kaplumbağalar da Uçar (Türkçe) / Lakpoşt-ha hem pervaz mi-konend (Farsça) / Turtles can fly (İngilizce)

Yapımcı, Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi

Görüntü Yönetmeni: Shahryar Assadi

Senaryo Asistanı: Mohammad Reza Kateb, Sepideh Shamlou

Yönetmen Yardımcısı: Shahram Shah Hosseini

İkinci Yönetmen Yardımcısı: Jalal Saed Panah

Prodüksiyon: Hamid Ghavami, Batin Ghobadi, Hamid Karimi, Babak Amini

Senaryo Denetçisi: Nahid Ghobadi

Fotoğraflar: Bahman Ghobadi

Dijital Düzenleme: Geranaz Moussavi

Müzik: Hossein Ali Zadeh

Prodüksiyon Asistanı: Bahram Sarbazi

Kamera Asistanı: Davoud Amiri

Ses Kayıt: Bahman Ardalan

Miksaj: Masoud Behnam, Hamid Naghibi

Dil: Kürtçe

Süre: 95 Dakika

Yapım: 2004, Irak-İran

Oyuncular: Avaz Latif (Agrin), Soran Ebrahim (Sattelite), Saddam Hossein Feysal (Pasheo), Hiresh Feysal Rahman (Hıngaw), Abdol Rahman Karim (Rėga), Ajil Zibari (Shirko)

Ödüller

52'nci San Sebastian Film Festivali, Altın İstiridye Ödülü

52'nci San Sebastian Film Festivali, En İyi Senaryo Jüri Ödülü

40'ıncı Chicago Film Festivali, Gümüş Hugo Jüri Özel Ödülü

33'üncü Montreal Yeni Sinema Festivali, The Radio-Canada Halkın Seçimi Ödülü

28'inci Sao Paulo Uluslararası Seyirci Özel Ödülü

5'inci Tokyo Filmex Film Festivali, Jüri Özel Ödülü

5'inci Tokyo Filmex Film Festivali, Agnes B. Seyirci Ödülü

Asiaticafilmmediale Film Festivali, Seyirci Özel Ödülü

20-27 Kasım Belgrat Uluslararası Auteur Filmleri Festivali, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü

19'uncu Fort Lauderdale Uluslararası Film Festivali, Mercedes En İyi Film Ödülü

Tromso Uluslararası Film Festivali, Aurora Ödülü

34'üncü Rotterdam Uluslararası Film Festivali, En İyi Film Seyirci Ödülü

28'inci Kinderfilmfest/Berlin Uluslararası Film Festivali, Özel Mansiyon Ödülü

2005, Berlin Uluslararası Film Festivali, Barış Filmi Ödülü

2005, FICCO Meksiko Uluslararası Modern Film Festivali, La Pieze Ödülü



2005, FICCO Meksiko Uluslararası Modern Film Festivali, Halk Ödülü

2005, 19'uncu Fribourg Uluslararası Film Festivali, Seyirci Ödülü

23'üncü San Francisco Uluslararası Asya-Amerikan Film Festivali, En İyi Uzun Metraj Film Anlatısı Seyirci Ödülü

15'inci Afrika-Asya-Latin Amerika Film Festivali, Özel Mansiyon

16'ncı NatFilm Festivali, Seyirci Ödülü

29'uncu Hong Kong Uluslararası Film Festivali, SIGNIS Ödülü

İran Sinema Evi, En İyi Yönetmen Plaketi

19'uncu Esfahan Çocuk Filmleri Festivali, Uluslararası Yarışma Büyük Ödül

19'uncu Esfahan Çocuk Filmleri Festivali, Uluslararası Çocuk Jürisi: En İyi Uzun Metraj Film Ödülü

2005, 21'inci Festroia Film Festivali, Altın Yunus Ödülü

2005, 21'inci Festroia Film Festivali, En İyi Film FIPRESCI Ödülü

2005, 54'üncü Melbourne Uluslararası Film Festivali, En Beğenilen Film Seyirci Ödülü

2005, Anonimul Uluslararası Film Festivali, En İyi Film Ödülü

2005, Anonimul Uluslararası Film Festivali, En İyi Film Seyirci Ödülü

2005, Saraybosna Film Festivali, En İyi Çocuk Filmi Ödülü

2005, 6'ncı Tiflis Uluslararası Film Festivali, Altın Prometheus En İyi Film Ödülü

2005, Kopenhag Buster Çocuk Ödülü, Özel Teşvik Ödülü

2005, 20'nci Osnabourch Bağımsız Film Festivali, Çocuklar İçin İnsan Hakları Ödülü

2006, Birleşik Krallık, Uluslararası Sansür Dergisi, İfade Özgürlü Film Ödülü

28'inci Sao Paulo Uluslararası Film Festivali, Jüri Özel Ödülü

2006, Şili Sanat Eleştirmenleri Derneği, Uluslararası Film Kategorisi Onur Ödülü

2008, Bahreyn Uluslararası İnsan Hakları Film Festivali, En İyi Film Seyirci Ödülü

2008, Bahreyn Uluslararası İnsan Hakları Film Festivali, En İyi Yönetmen Ödülü

8'inci İran Sinema Evi Festivali, En İyi Yönetmen Ödülü

2004, Esfahan Film Festivali, İran Sinema Derneği En İyi Film Ödülü

Esfahan Film Festivali, İran Sineması Jüri Özel Ödülü

Yarım Ay (2006)

Kürdistan coğrafyasında müzikal bir şölen için halihazırda her şey mevcut ve yerli yerinde dururken, Bahman Ghobadi sınır ile olan ilişkisini daha düşünsel bir çerçeveye taşır ve sis'in muğlaklaştırdığı somut sınır'ı, kadın ses'ine yönelik var kılınan mutlak sınır'la birlikte aşmayı dener. Klasik Batı Müziğinin en üretken ve en etkileyici bestecilerinden biri olan Wolfgang Amadeus Mozart'ın 250'nci doğum yılına ithaf edilen film, Mamo adındaki yaşlı bir müzisyenin oğullarıyla birlikte Irak Kürdistam'na gidip bir konser vermek ve bu yolculuğa İran'da "sesi yasaklı kılınan" bir kadın müzisyeni de dahil etmek istemesini konu edinmektedir.

Bahman Ghobadi'nin Yarım Ay adlı filmini ilk elden, yönetmenin sorularını ses ve diyaloglar üzerinden imgelediği bir film olarak değerlendirmek gerekmektedir. Film, Danimarkalı düşünür Kierkegaard'ın çok bilinen şu cümlesiyle başlamaktadır: "Ölümden korkmuyorum; çünkü ben varken o yok ve o varken de ben yokum." Bu yüzden henüz filmin ilk sahnelerinden itibaren Mamo'nun ölümle bağının tartışılmaya başlandığı düşünülebilir. Bilhassa yaşlı Kürt müzisyen Mamo'nun ölümle ilişkisi kendisini mezarına veyahut bir tabuta kapattığı sahnelerde somutlaşmaktadır. Yönetmen olağan hayatın her alanında ikti-



darlar tarafından var kılınan olağandışı sınırların yarattığı ritüeli bu sınırları aşma çabasıyla yıkmayı denemekteyse de, Mamo söz konusu olan bu ritüellere tahammülsüzlüğünün bir yansıması olarak kendisini ölümün belirsizliğine hazırlamaktadır.

Yarım Ay, mistik öğelerin sıklıkla kullanıldığı bir Ghobadi filmi olarak yönetmenin filmografisinde ayrıcalıklı bir yerde durmaktadır. Hıristiyan mistisizminden gelen "13" rakamının uğursuzluğuna dair inanışa bir noktada gönderme yaptığı düşünülecekse de yaşlı müzisyen Mamo "14" rakamını kültürel olmayan bir kodlamayla uğursuz kılmaktadır. Kadın sesi üzerindeki "lanet" ise, filmin en temel sorunsallarından biridir. Mamo'nun kendisi gibi müzisyen olan oğulları, sesi yasaklı kılınan bir kadınla sınırı geçmek istememektedirler.

Film içerdiği benzer mistik unsurlar nedeniyle Ghobadi'nin alışılagelmiş minimalist ve belgesel, hatta şiirsel gerçekçilik di-



linin biraz daha dışına çıkarak, Gergedan Mevsimi'nde zirveye yerleşecek olan sembolist ve hatta sürrealist imgelemlerini açığa vurmaya koyulur. Mamo, birlikte çıktıkları yolculuktan kaçıp geri dönmek isteyen oğlu Şiwan'ı tabancayla kulağından vurduktan sonra, başı sarılı halini ünlü Hollandalı ard izlenimci ressam Van Gogh'a benzetir. Kürt müzisyen Mamo, 14 rakamının uğursuzluğuna olan inancında stabil bir tavır takınmaz: Kendileriyle gelmek isteyen müzisyen bir kadını otobüste 14 kişi olacaklarını gerekçe göstererek geri çevirir; fakat oğullarından birinin bir rüyadan yola çıkarak söz ettiği gibi, 'bilge adam'ın Kameri Ayı'nın 14'üncü gecesine denk gelen kötü hadise nedeniyle bu yolculuğu ertelemeleri yönündeki önerisini de reddeder. Mamo yasak bölgeye, 1334 kadın şarkıcının sürgün edildiği ve bir sınır kapısıyla korunan köye girip sesinin ilahi olduğuna inandığı Haşo'yu yanma almak istemektedir.

Yarım Ay filmi adım adım fantastik ve doğal olarak Ghobadi imgeleminin birincil simgesi halinde olduğu için sisli bir atmosfere bürünür. Mamo, hayatı pahasına bu yolculuğa çıkmakta kararlıdır. Düş ile gerçek arasında sürüp giden bir yolculuktur bu...

Ses, ayrıksı duran bir etmen biçiminde filmin bu düşsel sahnelerine gerilimi ustaca ekleyerek varlık bulur. Filmde ses'in müzik ve diyalog halindeki kullanımları, düşünülmekte olana derinlik kazandırmakta ve hatta onun yeniden düşünülmesini sağlamaktadır. Film, bayağı bir yanılgıyla sorular sorup bu soruların sunulu yanıtlarını gösterme eğiliminde yol kat etmektense, kendiliğinden var olan bu sorularla "düş ile gerçek" arasındaki çizgiyi daha da muğlaklaştırmaktadır.

Bahman Ghobadi'nin Yarım Ay adlı filmi, öncelikle Kürt coğrafyasındaki kadın ve erkekler arasındaki diyalogsuzluğu sorgulayan bir film olarak değerlendirilebilir. Annemin Ülkesinin Şarkıları filminde olduğu gibi Yarım Ay'da da ana karakterler bu diyalogsuzluğun üstesinden gelmek için, büyük bir aşkla, ulus-

sınır çıkmazını aşmayı denemektedirler.

Filmin Konusu

Horoz dövüşlerinin düzenlendiği kalabalık bir ortamda elinde megafonla Kako adında bir adam bahis toplamaktadır. Dövüşün başlamasıyla birlikte çocuklar müzik yapmaya koyulurlar. Bu gürültülü atmosferi Kako'nun oğlunun getirdiği bir telefon böler. Arayan Mamo'dur.

Telefonla konuşan Kako, Mamo'ya vize verildiğini duyunca, ertesi gün Mamo'nun (müzisyen öğrencileri) oğullarını toplayıp yola düşeceğini belirterek bulunduğu kalabalık ortamdan ayrılır.

Yolculuk için bir otobüse ihtiyacı olan Kako, arkadaşına otobüse iyi bakacağının sözünü vererek iki haftalığına aracını ödünç almayı başarır. Yola düşer. İlk durak yeri, Kürtlerin geleneksel çalgılarının üretildiği atölyelerden oluşan bir imalathanedir. Kako, müzisyen olan ve Irak'ta Saddam Hüseyin rejiminin düşmesinden sonra ilk defa sınırı geçerek Irak Kürdistanı'nda konser vermek isteyen müzisyen Mamo'nun oğullarını bir araya getirmekle görevlendirilmiştir. Mamo'ya gönülden bağlı oluşu, oğullardan gelmek istemeyeni samimiyetle ikna etmeye çalışmasından bellidir.

Oğulları otobüse yerleştiren Kako, Mamo'nun mezar şeklinde kazılan bir çukurun içinde yatarak beklediği tepeliğe gelir. Yolculuğun geri kalan kısmında onlara, Kürdistan'da meşhur bir müzisyen olan Mamo öncülük edecektir.

Oğulları bu yolculuk ile ilgili tedirgin olmalarından dolayı tedbir amacıyla çalgılarını saklamışken Mamo onlara 'yasal izni' almak için yedi ay mücadele ettiğini ve bu nedenle enstrümanlarını saklamalarına gerek olmadığını coşkulu bir ifadeyle söyler.

Yolculuk sürer. Güzergahlarında bir köy vardır. Vardıklarında



köy öğretmeni Senur koşarak otobüse biner. Mamo ve oğullarla birlikte sınırı geçerek konser verme isteğiyle yanıp tutuşmaktadır bu kadın. Fakat köyün erkek öğretmeni, Senur'un hasta olduğunu ve bu yolculuktan sağ çıkmasının pek mümkün olmadığını belirtir. Dahası onca talebe vardır ve onlarla birilerinin ilgilenmesi gerekmektedir...

Kararsız kalan Mamo, otobüste kaç kişi olduklarını sorar. "Senur'la birlikte on dört" yanıtını alınca kararını verir: Mamo on dört rakamının uğursuzluğuna olan inancından dolayı Senur'un onlarla gelmesine razı olmaz.

Tam bu sırada, yolculuğu tehlikeli bulduğu için geri dönmek isteyen oğullardan Şiwan otobüsten inerek kaçmaya başlar. Mamo'nun tüm çağrılarına karşın koşmayı sürdürdüğünden, Mamo onu durdurmak için Kako'nun verdiği silahla ateş eder ve Şiwan'ı kulağından vurur.

Bir sonraki duraklarında onlara dahil olması gereken oğul, Mamo'ya bu yolculuktan vazgeçmeleri gerektiğini söyler. Oğul rüyasında Bilge Adam'ı görmüştür ve Bilge Adam, Mamo'nun bu yolculuğu yapmaması gerektiğini öğütlemektedir. Çünkü Kameri ayın 14'üncü gecesinde kötü bir şeyin olacağını sezinlemiştir Bilge Adam. Fakat Mamo, hayatı pahasına da olsa bu yolculuğu sürdürüp sınırı geçerek konser vermekte kararlıdır. Ömrü boyunca bunu beklemiştir.

Otobüsle giderken Mamo oğullarına 'ruhani bir sesin' de sah-



nede, Saddam'ın gidişinden sonra özgür Kürdistan'da gerçekleştirilecek olan bu ilk konserde kendilerine eşlik edeceğinden söz eder. Oğulların tedirginliği bir kat daha artar. Zira, bahsi geçen kişinin Haşo olduğunu bilirler. Haşo, sesi yasaklanan 1334 kadının hapsedildiği ve bir sınır kapısıyla kontrol altında tutulan sürgün bölgesinde yaşamaktadır ve sınırı geçip Kürdistan'a gitmesi gibi bir izni veya olanağı yoktur. Oğullar, Haşo'nun onlarla gelmesinin tehlikeli olduğu konusunda diretseler de Mamo bu ilahi sesin kendilerine eşlik etmesi konusunda ısrarcıdır.

Yasak bölgeye, yani 1334 müzisyen kadının hapsedildiği köye sınır kapısında rüşvet vererek giren yaşlı Mamo, diğer kadınların şarkıları eşliğinde Haşo'yu yanına alıp yola devam eder.

Ertesi sabah, otobüsün önü askerler tarafından kesilince Haşo özel bir bölmeye gizlenir. Otobüs sıkı bir aramadan geçirilir. Bir şey bulunamaz ve yollarına devam ederler. Fakat biraz daha yol aldıktan sonra, önleri tekrar aynı askerler tarafından kesilir. Durumdan kuşkulanmış olan komutan otobüsün tekrar ve daha detaylı olarak aranmasını ister. Haşo'yu bulurlar ve alıp götürüler.

Askerler arasında bulunan bir çavuş Kürt olduğunu ve onlara yardım edeceğini söyledikten sonra gider. Oğullar ve Mamo, çalgıları kırılmış, kimliksiz oldukları için üç oğul geri gönderilmiş ve Haşo tutuklanmış olsa bile yola devam etmek durumunda kalırlar.

Sorunlarla boğuşan grubun müzik yapabilmek için çalgılara ve bir de ilahi bir kadın sesine ihtiyacı vardır. Türkiye sınırındaki, Mamo'nun müzisyen arkadaşı Kak Halil'in yaşadığı Surab köyüne gitmeye ve oradan tedarik ettikleri enstrümanlarla sınırı geçmeye karar verirler.

Gece olup da karanlık usulca çöktüğünde Kürt çavuş, Haşo'yu onlara geri getirir.

Gün, Kako'nun donuk suratıyla aydınlanır. Telaşla Mamo'yu uyandıran Kako, sabaha doğru ateşin başında uyukladığı sırada sisler arasındaki dört kişinin gelip Haşo'yu götürdüğünü gördüğünü anlatır. Engel olma girişimini Haşo'nun önlediğini anlatan Kako, Mamo'ya onun gönderdiği bir notu verir. Notta "Niwemang, Tangeh Beleh, Kak Halil" yazmaktadır.

Kako, oğullardan Şerko ile birlikte Haşo'yu bulmak için otobüsle yola koyulur. Mamo ve geri kalanlar karlı bölgede yürüyerek bir lokantaya ulaşırlar. Bir süre sonra Kako koşarak onların yanına gelir. Dehşete düşmüş haldedir. Güçlükle anlatır başından geçenleri. Tıpkı bir rüya gibidir, tam Haşo ve beraberindekilere yetiştikleri sırada onlar gittikçe uzaklaşmışlardır ve Şerko, Kako'yu bırakıp başka yoldan gitmiştir. Olayın etkisinden kurtulamayan Kako güçlükle kendine gelir.

Nihayet Surab'a (Tangeh Baleh) vardıklarında onları büyük bir sürpriz beklemektedir. Tanınmayacak haldeki köy bomboştur. Bu sırada bütün köylülerin mezarlığa gittiğini öğrenirler. Kak Halil, bir gün evvel hayatını kaybetmiştir. Surab köyünün mezarlığına doğru yola koyulurlar. Mezarlıkta, Kak Halil'in bir gün evvel onu arayan bir telefonda Mamo'nun geleceğini du-



yunca heyecandan kalp krizi geçirip öldüğü gerçeği ortaya çıkar. Bu telefon görüşmesinin sorumlusu ise ona müjdeyi vermek isteyen Kako'dur. Bunu fark eden Mamo, Kako'nun üstüne atlar fakat onu hırpalamasına izin vermezler.

Mamo, en yakın dostlarından biri olan Kak Halil'i kendi elleriyle gömdüğü sırada duyduğu bir kadın ağıtına kulak kesilir. Beklenmedik şekilde, kefene sarılı halde olan Kak Halil çırpınmaya başlayınca tüm köylüler onun mezarının başından korku içinde kaçarlar. Mamo ise bu hortlamayı ağıt yakan o kadının ilahi sesine bağlar. Doktor gelir. Mamo'nun aksi yönde ısrarlarına rağmen öldüğü doğrulanır ve Kak Halil gömülür.

Mamo, çalgı ve kadın şarkıcı bulamadıkları Surab köyünden umudu kırılmış ve hasta düşmüş şekilde ayrılır. Vadesi dolduğuna, artık ölmesi gerektiğine inanmaktadır. Yılgınlığa düşüp geri dönmeye karar verdikleri anda yollarına çıkan bir kadın Mamo'yu Irak Kürdistanı'na gidip konsere katılmak konusunda cesaretlendirir. Bu kadın Mamo'nun mezarlıkta duyduğu ağıtı yakan kadındır.

Oğullar yolun geri kalanına motosikletlerle, Mamo ise at sırtında devam etmek zorunda kalırlar. Otobüsle yol almalarının olanaksız olması nedeniyle Kako'nun geri dönmesi istenir.

Zorlu kış koşullarında Mamo ve kadının sınıra doğru yolculuklarını bir noktadan sonra yaya olarak sürdürmeleri gerekir. Mamo yolda kadının adının, Haşo'nun ona gönderdiği kağıtta yazan isim olduğunu öğrenir: Niwemang (Yarım Ay).

Mamo güçlükle ayakta durabilmektedir. Niwemang, oğulların sınırdan geçmesine yardımcı olacak adamları ayarlamak için gittiği sırada Mamo, tepelikte duran bir tabutun içine uzanır, ağzından kan gelmektedir, tabutun üstü kapanır.

Oğullardan biriyle beraber Niwemang dönüp de tabutun kapağını açtıklarında Mamo'nun solgun teniyle karşılaşırlar. Büyük Kürt müzisyen Mamo'nun, en büyük isteği olan özgür

Kürdistan'da konser vermek için giriştiği bu zorlu yolculuk, ölümüyle sonlanır. Koynundan çıkan notaları alıp, onu tabutuyla sürükleyerek son arzusunu yerine getirirler: Özgür Kürdistan'da alkışlar eşliğinde son yolculuğuna uğurlanır...

Filmin Künyesi

Filmin Adı: Nîwemang / Nîveheyv (Kürtçe) / Yarım Ay (Türkçe) / Niwemang (Farsça) / Half Moon (İngilizce)
Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Yardımcı Senarist: Behnam Behzadi
Görüntü Yönetmeni: Nigel Bluck
Özgün Müzik: Hossein Alizadeh
Ses Kayıt ve Yönetimi: Bahman Ardalan
Kurgu: Hayedeh Safiyari
Sanat Yönetmeni: Bahman Ghobadi, Mansooreh Yazdanjoo
1'inci Yönetmen Yardımcısı: Amin Mahdavi, Jalal Saedpanah
Ortak Yapımcı: Behrooz Hashemian
İdari Yapımcı: Simon Field, Keith Griffiths
İran Prodüksiyon Amiri: Behrooz Ghobadi, Jalil Shabani
Prodüksiyon Süpervizörü: Hosein Sabzi
Dil: Kürtçe
Süre: 114 Dakika
Yapım: 2006, İran
Oyuncular: Ismail Ghaffari (Mamo), Allah Morad Rashtiani (Kako), Farzin Sabooni, Kambiz Arshi, Sadiq Behzadpoor, Ali Ashraf Rezai, Reza Haj Khosravi, Mohamad Nahid, Bahram Zarei, Hedieh Tehrani (Heshow), Golshifteh Farahani (Niwemang), Hassan Poorshirazi (Polis Memuru)

Ödüller

2006, 54'üncü San Sebastian Film Festivali, Altın İstiridye



Ödülü

2006, 54'üncü San Sebastian Film Festivali, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü

2006, 54'üncü San Sebastian Film Festivali, En İyi Senaryo FIPRESCI Jüri Özel Ödülü

2007, 26'ncı İstanbul Uluslararası Film Festivali, Uluslararası

Yarışma Kategorisi, Halkın Seçimi Ödülü

2007, 4'üncü IndieLisboa Uluslararası Film Festivali, Uluslararası Af Örgütü Ödülü

2007, Tribeca Film Festivali, Senaryo Onur Ödülü

2007, Umbria Film Festivali, Şehrin Anahtarı Ödülü

2007, Kazakistan 4'üncü Avrasya Uluslararası Film Festivali, Büyük Ödül

2007, 8'inci Ojai Uluslararası Film Festivali, Jüri Özel Ödülü

Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor (2009)

İran üzerine yapılan sosyolojik bir çalışmanın neticede "yasak" ve "sürgün" gibi kavramlarla ilgilenmesi esasen kaçınılmazdır. İslam Devrimi itibariyle yaşamın her alanına insan doğasını yok sayar biçimde sinen yasakların en olağan sonucu kuşkusuz sürgün olmaktadır. İslami rejimler, tarihin her evresinde, iktidarın tanrısal oluşu konusundaki mutlak yargılarını insanların günlük yaşam pratiklerine uygulanan müdahalelerle somut kılmak niyeti taşımışlardır.

Pek tabiidir ki bu bir karşı çıkışı ve en nihayetinde 'kaçışı' da beraberinde getirmektedir: Sürgünlük.

Erkin kısıtlayıcı yasaklarından sıyrılarak bireysel ve toplumsal özgürlüğe bir nebze yaklaşmayı yeğleyen 'yaratıcı' kesimlerin tek çıkış yoludur sürgün. İran sineması diye adlandırılan kompleksin doğrudan bu nedenle bir "sürgün sineması" olarak değerlendirilmesi de aynı çerçevede mümkün hale gelmektedir. Özellikle son çeyrek yüzyılda İran sinemasının en önde gelen film yönetmenlerinin ve oyuncularının maruz kaldıkları daimi yasakları bu yolla, sürgün ekseninde kırmaya çalıştıkları rahatlıkla görülebilir.

Bahman Ghobadi'yi ise, özellikle Gergedan Mevsimi'nde



daha geniş değinme olanağı bulacağımız haliyle, sürgünde bir İranlı yönetmen haline getiren serüven işte tam olarak, İran'da yasak olmasına karşın Batı müziği yapmayı deneyen gençlerin "yeraltı" maceralarına belgesel ile kurgusal arasında bir yaklaşımla "tanıklık" ettiği Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor adlı film çalışmasıyla başlamaktadır.

Film, Negar ve Aşkan isimli iki genç müzisyenin, Londra ve Paris'te düzenlenecek olan müzik festivallerine katılmak niyetiyle, Tahran'da gizli olarak Batı müziği yapan müzisyenler arasından kendilerine bir grup kurmak istemelerini konu edinmektedir. 17 günlük bir sürede tamamen gizli ve "yasadışı" yöntemlerle çekilen film, Tahran'ın ara sokaklarına, yeraltına inmekte ve unutulmaz müzikal bir şölenle izleyenlerini adeta içinden kurtulması mümkün olmayan düşsel bir yolculuğa hapsetmektedir.

Paraları, vize ve pasaportları olmayan, yurtdışına sahte pasaport ve vizelerle ve yahut kaçak yollarla çıkmak için gerekli

maddi olanağı sağlamak amacıyla bir araya gelen bu genç müzisyenler ilk "biletli" konserlerini yine kendi halklarına vererek ekonomik destek sağlamak isteyecekler ancak her şey planlandığı gibi gitmeyecektir.

Yönetmen, filmin formatını kurgusal düzleme çekebilmek maksadıyla, tamamen gerçek zaman, mekan ve kişilerden oluşan çalışmanın başına ve sonuna küçük birkaç müdahalede bulunduğunu belirtmektedir. Filmik bir çalışma olarak tamamlanan Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor'un İran yönetimi tarafından ceza kanunu ekseninde bir "belge" olarak kullanılma ihtimalinin güçlülüğü, filmde görünen ana karakterlerin bir çoğunun, proje tamamlanır tamamlanmaz İran'ı terk etmelerini gerektirir. Neticede Kürt yönetmen Bahman Ghobadi'nin akıbeti de aynı şekilde belirlenmiş olur: Sürgün... Filmlerini doğduğu, büyüdüğü, en iyi gözlem yapabildiği yurdunda, İran Kürdistanı'nda artık çekemeyecek olan bu Kürt yönetmen için, ileride "ölüm" ile ilişkilendireceği zorlu bir süreç başlamaktadır. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde, İstanbul ve Diyarbakır'da hep bir "konuk" halindedir artık Ghobadi. Ve fakat hayatta kalmak adına ısrarla anlatmak istedikleri vardır. İrlandalı yazar Samuel Beckett'ın Akşamüstü Gölgeleri adlı metninde de belirttiği gibi; Kürt yönetmenin "varlığının inşasının irili ufaklı parçaları, çektiği acılardır."

Ghobadi sıkıntılı bir dünyanın çocuğu olarak yaşadığı ve şahit olduğu acılardan beslenmeyi sürdürecek ve illaki hiç susmadan, anlatacak bir şeylerin varlığına ısrarla inanmaya devam edecektir.

Şu halde minimalist, şiirsel gerçekçi, belgeselvari, bir miktar sembolist bir çizgide ilerlemiş olan Kürt yönetmen Bahman Ghobadi, samimiyetle umuttan bahsederken umutsuzluğun diline biraz daha gömülmek mecburiyetinde kalacak, hayatta kalmak adına metaforlarını daha keskin ve daha da acımasız bir



Bahman Ghobadi; Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor filminin çekimleri sırasında...

eksende var kılarak, Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor filminden sonraki çalışması, sürgünün ilk ürünü olan Gergedan Mevsimi'nde özünde çok da şaşırtıcı olmaması gereken bir finalle, sonsuz boşluğa ilerleyen ve adım adım kaybolan bir metafor haline gelen bir karakterle süreci özetlemeyi deneyecektir.

Sis ve Sınır, Ses ile beslenip nihai odağına kavuşacak; Sürgün, neticede bir imaj, derinlemesine tartışılması gereken bir felaket metaforu haline gelecektir...

Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor başlığı üzerine...

Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor filminin başlığıyla direkt ilişkisi Sarhoş Atlar Zamanı, Kaplumbağalar da Uçar ve Gergedan Mevsimi film başlıklarındaki imgelemin aksine daha çok bir tespit gibi durmaktadır. Ghobadi'nin uzun metraj filmleri içinde belgesele en yakın çalışmasının bu olduğu düşünülebilir. Filmin başlığı da bu nedenle bir metaforun ötesine geçer ve adeta mesaj kaygısı güden bir tespit halini alır. Yönetmen,







yeterince ilgi gösterilmediğine inandığı İran kedilerini de bu gerekçeyle kadrajına dahil etmeyi ve bu müzikal serüvende onları da birer aktör olarak ön plana çıkarmayı yeğler.

İran'daki yeraltı müzik gruplarının kendilerini oldukları gibi kamera önünde sergiledikleri bu film, yeraltına özgü olan şeyleri "kediler" üzerinden de sunmanın mümkün olduğu kanaatini taşır. Ghobadi film başlığında, İran kedilerinin de yeraltı müzik grupları gibi toplumun baskıcı güç odaklarından uzaklaşıp yeraltına inmelerine ironik bir göndermede bulunur. Zira filmin ana çerçevesini oluşturan müzik grupları kadar, İran kedileri de gereken ilgiden uzak, yeraltında varlıklarını sürdürmek durumundadırlar...

Filmin Konusu

Hastane koridorundan, başından akan kana tampon yapılmakta olan bir genç sedyeyle geçirilir.

Bir stüdyoda, filmin yönetmeni olan Bahman Ghobadi kendisi için şarkı söyleyip ses kaydı tutarken; müzik direktörü Babak, Ghobadi'nin üstünde çalışmakta olduğu film projesi ile ilgili bilgiler verir.

Yönetmenin yeni çalışmasının, İran'da yasak olan batı müziği yapan gençlerin yeraltı serüvenlerine değindiğinden; Karaj'da bir konserde 400 kişinin tutuklanmasından sonra böyle bir film yapma fikrinin ortaya çıktığından söz eder. Profesyonel oyuncuları yoktur yönetmenin.

Tahran sokaklarından geçen Negar adındaki genç kadın, müzik stüdyosuna gelir. Negar, filmin başında hastane koridorunda görünen Aşkan'ın arkadaşıdır. Negar ve Aşkan Londra'da bir festivalde konser vermek için davet almışlardır ve bu konsere katılabilmek için bir müzik grubu kurmaları gerekmektedir. Babak stüdyoda Negar'ı Nader ile tanıştırır. Korsan CD satışı ya-

parak geçimini sağlayan ve İran'da yasak müzikler yapan yeraltı gruplarını tanıyan Nader; Negar ve Aşkan'ın grup kurmalarına ve İran'dan çıkıp Amerika'ya gitmelerine yardım etmeye karar verir. İlk olarak, yeraltındaki bir mahzende gitarist Hamed ile görüşmeye giderler.

Hamed'i beğenmelerine rağmen, Nader öncülüğündeki Ashkar ve Negar İranlı müzik gruplarını ziyaret ederek uygun bir gitarist ile bir baterist bulmaya niyetlenirler. Ayrıca, Aşkan'ın yasadışı yollarla ülkeden ayrılabilmesi için gerekli sahte evrakları hazırlayabilecek olan David adında biriyle görüşmeye giderler. 2 pasaport ve 5 vize için konuşup anlaşırlar.

Sonrasında Tahran'da gizlice müzik yapan çeşitli grupları gezip dinleyen Aşkan ve Negar bir yandan da pasaport ve vize için gerekli maddi imkanları yaratmaya çalışırlar. Bir de konser için hazır etmeleri gereken besteleri vardır. Müzik gruplarından birine yaptıkları bir ziyaret sırasında Negar'a gelen bir telefonla Nader'in polis tarafından yakalanıp sorgulandığını öğrenirler. Nader, korsan CD satmak suçundan hakim karşısına çıksa da keskin zekası sayesinde kırbaç ve yüklü miktarda tazminat öde-



mekten kurtularak serbest kalır.

Tahran'daki yeraltı müzik gruplarını ziyaret etmeyi sürdürmenin yanında, gerekli maddi olanakları sağlayabilmek için gizli yollardan küçük bir konser vermek maksadıyla da korunaklı bir konser alanı bulurlar ve gruplarına dahil ettikleri bir davulcu ve bir gitarcıyla ilk provalarını burada yaparlar. Daima sessiz ve dikkatli olmaları gerekmektedir. Müzik sesinden birilerinin rahatsız olması ya da durumlarından kuşkulanması polisi aramasına neden olabilir çünkü.

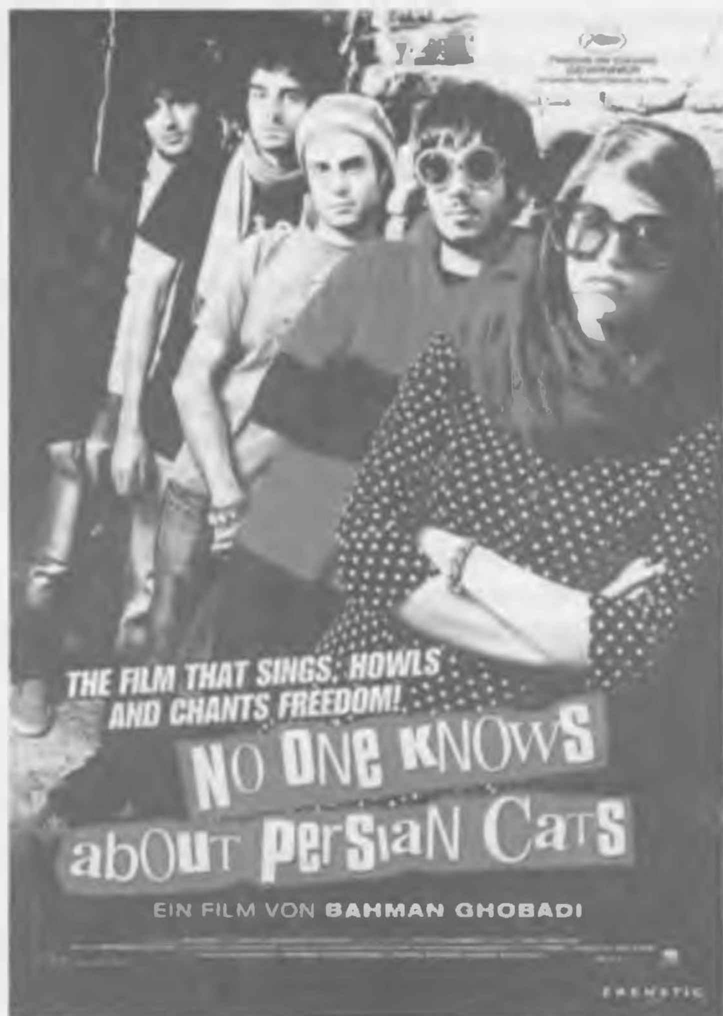
Nader, vize işleriyle uğraşan David'den aldığı bir telefonla vize izni çıkmadığını öğrenir. Bunu Aşkan'a söyler, telaşlanmaması için de Negar'a bundan söz etmemesini rica eder.

İşler kötüye gitmeye başlayınca Nader gidip tek varlığı olan motosikletini satar. Her ne pahasına olursa olsun müzik yapmak isteyen bu gençlere yardımcı olmakta kararlıdır. Parayı David'e vermek için konağına gittiği sırada içeride polisin olduğunu ve David'i tutuklayıp götürdüklerini görünce tam anlamıyla yıkılır. Üzüntüden ortadan kaybolan Nader'in bir ev partisinde olduğunu duyan Aşkan ve Negar onu almaya giderler. Dışarıda beklemekte olan Negar içindeki sıkıntıdan dolayı endişelidir.

Aşkan, Nader'i içeride bir odada kendinden geçmiş halde bulur, ayılması için banyoya götürüp başını yıkar fakat Nader üzüntüden ağlamaktadır. Tedirgin halde Aşkan ile Nader'in dönmesini bekleyen Negar'ın yüzündeki endişe ikiye katlanır. Polis sirenleri duyulur.

Eve baskın düzenleyen polisleri görenler çığlıklar atarak kaçıp kurtulmaya çalışırlar. Telaşa kapılan Aşkan da Nader'i kaldırıp kaçmayı başaramayınca, bir pencereyi açıp kendini boşluğa bırakır...

Hastane koridorundan, başından akan kana tampon yapılmakta olan Aşkan sedyeyle geçirilir...


THE FILM THAT SINGS, HOWLS AND CHANTS FREEDOM!
NO ONE KNOWS about PERSIAN CATS
EIN FILM VON BAHMAN GHOBADI

Filmin Künyesi

Filmin Adı: / Kes Behsa Pisîken Îran Nake / Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor (Türkçe) / Kasi Az Gorbehaye Irani Khabar Nadareh (Farsça) No One Knows About Persian Cats (İngilizce)

Yapımcı, Yazan, Yönetmen: Bahman Ghobadi

Senaryo: Bahman Ghobadi, Hossein M. Abkenar, Roxana Saberi

Görüntü Yönetmeni: Touradj Aslani

Kurgu: Hayedeh Safiyari

Yönetmen Yardımcıları: Mehdi Pourmusa, Sepehr Mikaeilian, Batin Ghobadi

Ses: Nezamedin Kiaei

Ses Miksaj: Bahman Ardalan

Prodüksiyon Amiri: Behrooz Ghobadi

Süre: 2009

Dil: Farsça, Kürtçe

Yapım: 2009, İran

Oyuncular: Negar Shaghaghi, Aşkan Koushanejad, Hamed Behdad, Babak Mirzakhan

Ödül

2009, Cannes Film Festivali, Belirli Bir Bakış Ödülü

Gergedan Mevsimi (2012)

Bahman Ghobadi, çekimlerinin büyük bölümü İstanbul'da tamamlanan, 2012 yapımı Gergedan Mevsimi adlı filmiyle, kendi sinemasına dair kabul gören imaj tipinde radikal değişiklikler yapmış halde çıkar seyircilerin karşısına. Bir sonraki bölümde daha derinlemesine fikir yürütme olanağı bulacağımız şekliyle, yönetmenin İran ve Kürt sinemalarının kısmen "mecburi"





minimalist-belgesel çizgisinin çok ötesine geçerek, sinemada sembolizmle evrilmiş bir algı ekseninde sürrealist bir üsluba büründüğünü belirtmekte fayda var. Bir röportajında Ghobadi, Gergedan Mevsimi filmindeki bu metafor yağmurunu bu denli güçlü kılan başlıca etkenler arasında, kendi sürgünlüğüne denk düşen "içsel yırtılmaların" yer aldığını, "ölmek ile, ölmemek için film yapmak" arasındaki kararsızlığın bir yansıması olarak filmin ayrıca değerlendirilmesi gerektiğini imgeler...

Film, bilhassa başrol oyuncusu Behrouz Vossoughi'nin de sürgünde bir İranlı oyuncu olması ve dahası direkt olarak İranlı Kürt şair ve yazar Sadegh Kamangar'ın gerçek hayat hikayesinden esinlenilerek çekilmiş olması bakımından, Ghobadi'nin sürgünlüğüyle örtüşmekte ve yaşama dair çırpınışları, belirsiz bir "umut" odağı yaratarak sunmakta, izleyenleri kendi 'yersiz-yurtsuzluğuna' alet etmektedir.

Gergedan Mevsimi'ni en "rahatsız" kılan şey işte tam da yukarıda belirttiğimiz haliyle, esinlendiği yaşam öyküsünün, baş-

rol oyuncusunun ve yönetmeninin sürgün ile doğrudan temaslarından da öte, filmin bizzat kendisinin bir "sürgün" halinde var kılınmasıdır. Bu filme değin direkt olarak "sınır" teması üzerine kafa yoran yönetmen, sınır'a yönelik pek de yeni olmayan ve fakat sınır realitesinin kaçınılmazı olarak değerlendirilebilecek nihai sona varır: Bu, sürgün'dür. Ne var ki sürgün kelimelerle, yönetmenin süregelen imgelemi olan "ses" ile karakterize edilebilecek bir mefhum değildir... Filmi, derin bir sessizlikte "umudu" yitirmenin görsel takdimi, "boşuna olduğunu bildiği halde direnen insan" felsefesinin kırılma noktalarından biri olarak farklı bir perspektifte değerlendirmek de böylece mümkün hale gelir.

İran'da hapis yatan siyasi tutuklulara adanan filmin giriş kısmında, Kürt yazar ve şair Sadegh Kamangar hakkında şöyle bir ön bilgi yer alır:

Kamangar, İran İslam Cumhuriyeti'nin hapishanelerinde 27 yıl kaldı. Bu süreçte ailesine onun öldüğü söylendi. Ailesi yıllarca, yönetim tarafından gösterilen sahte bir mezarın başında yas tuttu.

Başlı başına dramatik bir öykünün ifadesi olan bu açıklamayla başlayan film, çapraz kurgu tekniğinin sunduğu olanakla iki katmanlı olarak bugün ve İran İslam Devrimi sürecini perdeye yansıtmaktadır. Devrim arifesini protesto ve çatışma görüntülerini veyahut politik çalkantıları perdeye yansıtarak değil, birkaç slogan ve mevsim değişiklikleri üzerinden aktaran Ghobadi, Sahel'in karısı Mina'nın tedirginliğiyle süreci örtüştürür ki Şah dönemi albaylarından olan babasının evinden alınması da gerek Mina, gerekse İran için yeni sürecin vardığı noktaya işaret etmektedir: Kapılar kapanmış, yeni bir devir başlamıştır artık.

Devrimden hemen sonra, politik şiirler yazdığı öne sürülerek tutuklanıp otuz yıl hapse mahkûm edilen, bu süreçte çeşitli işkencelere maruz kalan Sahel, hapisten çıktıktan sonra eşi Mi-

na'nın izinden İstanbul'a gider. Eşi Sahel'e yardım ve yataklık yaptığı suçlamasıyla tutuklanan ve bu evrede tecavüze de uğrayan Mina, on yıl hapis yattıktan sonra serbest kalır ve Sahel'in öldüğü haberini alır. Mina başka bir şansı olmadığı için buna inanır ve hayatının seyrini değiştirmek maksadıyla ikiz çocuklarıyla birlikte İstanbul'a gider. Sahel'in gelip onları biraz tesadüfî de olsa bulması için yirmi yılın geçmesi gerekecektir.

Filmi, trajik bir aşk üçgeninde şekillenen ve şiirin gücüyle beslenen bir çalışma olarak değerlendirmek mümkündür. Fakat Gergedan Mevsimi'nin, Ghobadi sineması içindeki tekil konumunu sembolizme olan belirgin yakınlığıyla var ettiğini unutmamak gerekir. Konu itibariyle aşkı tartışan film, yönetmenin imaj tipini saptamaya yönelik klasik yaklaşımların tümünü de kökten bir değişikliğe uğratmaktadır. Kürdistan coğrafyasından uzaklaşıp, İran sinemasına özgü her türlü yaklaşımın dışında kalarak "kent filmi" diye adlandırabileceğimiz bir filmle karşımıza çıkar bu kez yönetmen. Ghobadi, filmde İstanbul'un görsel dokusunu serimlerken turistik mekanlar yerine ara sokakların, gecekonduların ve salaş mekanların bulunduğu bir kent haritası ortaya çıkarır. Bu tutum da filmi yapay bir seyirden uzaklaştırarak gerçekçi bir atmosfer içerisine çeker.

Diğer tüm filmlerindeki "şiirselliği" bir adım ileriye taşıyarak, Ghobadi, Gergedan Mevsimi'nde bizzat kamerayla şiir yazmanın, görüntü kesitlerini birer imgelem halinde art arda dizerek bir dil yaratmanın, kelimenin tam anlamıyla 'şiir'i görünür kılmanın olanaklarını aramaktadır.

Bahman Ghobadi sinemasının son ürünü olan Gergedan Mevsimi'ni ayrıksı kılan en önemli özellik, hiç kuşku yok ki sıra dışı sembollerle donatılmış, bir metafor yağmurunun izleyeni büyüleyen ve hayrete düşüren etkisinde kurgulanmış, hassasiyetle seçilmiş "kelimelerden" örülmüş bir şiir olmasıdır. Diğer uzun metraj film çalışmalarındaki ustalıklı anlatımı, poetik







akıcılığın zirvesine oturan soft görüntü akışı, bu son film çalışmasında yönetmenin iç yırtılmalarını daha net sezinlememize neden olan otobiyografik bir ifade, görüntü öbekleri arasında



sert geçişlerin yaşandığı, tutkunun ve umutsuzluğun en uçlarda hissettirildiği bir şiir-film haline gelmektedir.

Film, tıpkı Andrey Tarkovski'nin 1975 yapımı Ayna adlı uzun metraj sinema çalışmasında olduğu gibi şiiri senaryo, konu ve görüntü akışı ile problemli halde tutarak; arka ses olarak kullanılan şiirleri, görüntüyle yazılan şiirin destekleyici unsurları haline getirmektedir. Bu, yeni bir tartışmanın konusu olabilecek denli önemli sinemasal bir sorundur. Tarkovski'de arka ses, görüntü ve senaryo şeklinde kutsal bir birliktelik içinde "yerli yerinde" ilerleyen ve düşe bulaşmış bir "yarı uyurluk" hali yaratırken, Ghobadi'de durum daha vahimdir: Yönetmen, arka ses olarak kullanılan şiirleri görüntü öbeklerini birleştirmede



yeğ tuttuğu keskinliğin de etkisiyle senaryosal anlatımı sıklıkla geri plana iterek izleyene konunun "bütününü" unutmaya dair duygusal bir saldırıda bulunur ve kendi yersizyurtsuzluğuyla, sürgünlüğüyle yüzleştirir. Gergedan Mevsimi, bu yönüyle dinginliğin esamesinin dahi okunmadığı, bir "uykudan sıçrama" hali olarak değerlendirilebilecektir.

Gergedan Mevsimi başlığı üzerine...

Son filmi Gergedan Mevsimi'nde ilkin, imgelem olarak "bir Gergedan neye tekabül eder?" sorusunu yönelten Ghobadi, izleyenleri film içinde bir örümcek, yerde ters yatan bir kaplumbağa, kaplumbağa sağanağı ve arabanın camından kafasını içeriye uzatan bir at hakkında düşünmeye iter.

Filmin başlarında, ana karakter olan şair Sahel'in kitabının adının "Gergedanın Son Şiiri" olduğu görülmektedir. Bu nedenle filmin taşıdığı başlığı somut bir gönderme olarak değerlendirmek mümkünken, Bahman Ghobadi İmc TV'de yayınlanan bir röportajında bu filmi bireysel hissiyatları üzerinden çektiğini dile getirmekte ve Sahel'in şairane sessizliğiyle kendi sürgün sessizliğini örtüştürdüğünü imgelemektedir. Bu yönüyle filmin bir "suskunluk" mevsimini çağrıştırdığı düşünülebilir.

Filmin, birçok sahnesinin bir şiirde rastlanması daha muhtemel imgelerle örtüştüğü açıktır. Sırtüstü yatmakta olan bir kaplumbağanın mutlak bir çırpınışla doğrulmayı başarması, imgesel olarak hayat karşısındaki zorlu mücadeleye umut eksenli bir açıklama getirmektedir. Suyun altındaki gergedan, sessizliğin imidir. Hapsedici bir etkisi vardır çünkü suyun; kulakların, burun deliklerinin içinde hissedilen, vücudun her dokusuna sızan, işitmeyi, konuşmayı olanaksız kılan, tutsak düşürücü bir etkidir bu.

Suyun altında tüm evren sessizliğe bürünür. Sahel, Ghobadi ve gergedan da işte bu sessizlikten kendilerine düşen payı alır-

lar: Suyun altı, gergedanın yaşam alanına ters düşmesi bakımından kaçınılmaz bir izolasyonu getirmektedir. Aynı izolasyonu Sahel'in dünyasındaki erk baskı olarak değerlendirmek yerinde olacakken; Ghobadi'nin iktidar karşısında takındığı tavır neticesinde yerinden yurdundan edilmesini, kendi coğrafyasından uzakta bir metropolde nefes almaya çalışmasını da bu izolasyonla özdeş kılmak yanlış olmayacaktır.

Ghobadi, filmin arka sesinde beliren bir "örümceği" ve onun "anı yapışkan tükürüğüyle karıştırmasını" sistemin kendine özgü araçlarıyla kusursuz işleyişine benzetmekte ve tam bu noktada bizi Ulus Baker'in "örümcek" fikriyle yüzleştirmektedir. Örümcek ile erk (tanrı) arasındaki varlık tartışmasını konu edinen Baker'in yanında Ghobadi'nin örümcek fikri sistematik işleyişin bireyi yok etmesi üzerine şekillenmektedir: Sahel'in "avlanması" ve "terk edilmesi" iktidarın bu sistematik "örümcek ağı" düşüncesi ile aktarılmaktadır.

Filmin Konusu

Film, şu cümlelerle açılır: "İranlı Kürt şair ve yazar Sadegh Kamangar'ın gerçek hayat hikayesinden esinlenilmiştir. Kamangar, İran İslam Cumhuriyeti'nin hapishanelerinde 27 yıl yatar. Bu sırada ailesine onun öldüğü söylenir. Uzun yıllar ailesi, yönetim tarafından kendilerine gösterilen sahte bir mezarın başında yas tutar. Filmdeki şiirler, Kamangar'ın vatanından bir kız tarafından okunmaktadır."

İran, 2010 yılı sonbaharı. Hapishaneden çıkarılacak olan Sahel iyice ilaçlandıktan sonra hamamda görevliler tarafından yıkanır ve hücresine döner. Tahliye olmuştur fakat yüzünde donuk ve bitkin bir ifadeyle çıkar hapisten.

Tahran, yıl 1977. Mina, yanında özel şoförü ile birlikte Sahel'in imza gününün düzenlendiği konferans alanına gelir. Şo-





förüne kapıda beklemesini söyleyen Mina, Sahel'in yanına varıp elindeki çiçek demetini ona verir. Yeni şiir kitabı 'Gergedanın Son Şiiri' için tebrikleri kabul eden Sahel, eşi Mina ile birlikte arabanın arka koltuğuna kurulur ve dağlık bir yolda ilerlemeye başlarlar. Sahel, Mina'yı hiç bilmediği bir yere götürmek istemektedir. Şoföre durmasını söylerler. Arabadan inip patika yolda birlikte ilerlerler. Sahel, Mina'yı her akşam ziyaret ettiği devasa bir ağacın dibine getirip son şiir kitabını bu ağaçtan ilham alarak yazdığını söyler.

2010 yılı. Sahel mezarlığı ziyaret ettikten sonra bir kahvehanede eski bir tanıdıktan annesinin öldüğünü ve eşi Mina'nın İstanbul'a gittiğini öğrenir. Başka bir bilgi yoktur. Bu tanıdığı Sahel'i İstanbul'a gittiğinde Dada adında birinin karşılayacağını ve onun Mina'yı bulmasına yardım edeceğini söyler. Sahel, Mina'ya kavuşma umuduyla yola düşüp İstanbul'a gider.

2010 yılı kış ayında İstanbul'a varan Sahel'i karşılayan bir

adam onu kalabileceği harabe bir binanın bodrum katına götürüp yerleştirir. Sonra arabaya binip Aksaray'a Dada ile tanışmaya giderler. Sahel hiç konuşmamaktadır, donuk bir ifadeyle etrafı izler yalnızca.

İran'dan İstanbul'a gelenlerin kaydının tutulduğu arşiv gibi bir yere gelirler. Dada burada binlerce dosya arasında aylarca yaptıkları incelemeler sonucunda bir gün evvel Mina'nın adresini bulabildiklerini belirtir.

Adresi alan Sahel, Mina'nın yaşadığı gecekondunun yakınına gidip aracının içinde sabaha kadar evi gözlemler. Sabah evden, eskiden Mina'nın özel şoförlüğünü yapan Akbar'ın çıktığını fark eder.

Akbar uzaklaştıktan sonra eve yaklaşan Sahel, kapı aralığından Mina'yı görür, yaşlanmıştır. Mina da onu görür gibi olur, ama kimse yoktur kapı aralığında.

Sahel aracına dönüp uzaktan evi gözlemlemeyi sürdürür. Yağmur yağmaktadır. Pencereyi tıklatan genç bir kadın, Sahel'den onlara yardımcı olmasını rica eder: Arabaları bozulmuştur ve yetişmeleri gereken acil bir görüşmeleri vardır. Sahel kabul eder. Genç kadın kendisinden yaşça daha küçük bir kadını da alır arabaya, adam onları gidecekleri yere kadar götürür.

Hamamda sırtlarına yapıştırdıkları sülükler bedenlerindeki kirli kanı emerken Sahel ile Dada sohbet ederler. Dada, İran'dan İstanbul'a gelerek Mina'nın izini süren eski şoförü Akbar'ın fotoğrafını Sahel'e gösterir. Sahel onu tanımadığını söyler. Akbar Devrim Muhafızları ile yakın ilişkileri olan biridir.

Mina'nın oğlunun arkasında motosikletle yola düştüğünü gören Sahel aracıyla onların peşinden gider. Bir süre sonra oğlu, Mina'yı bir apartman girişinde bırakarak gelip bir kahvehaneye oturunca, Sahel de yaklaşıp yanına kurulur. Bir çay alıp tavla oynamayı önerir; sessizce oynarlar bir süre, hiçbir şey konuşmazlar. Oğlu, gelen bir telefonla yerinden kalkıp gider. Annesini ar-

kasına bindirip tekrar yola düşer, ve Sahel de onların peşinden gider yine. Bir başka apartman girişinde Mina motosikletten inip içeri girer. Karşıdaki harabe bir binanın en üst katına çıkan Sahel, korku içinde, görmek istemediği bir manzarayla karşılaşmanın dehşetine düşer: Mina, üzerini çıkarmakta olan bir adamın yanında, perdeyi usulca örter.

Sahel gerçeğin çok sonra farkına varacak, eski eşinin Avrupa'ya gidebilmek için para kazanmak umuduyla yabancılara dövme yaptığını öğrenecektir.

1977 yılının Tahran'ında, havuza giren Mina ve eşi Sahel'i izleyerek kahrolan şoför Akbar görünür. Mina'nın Albay babasını uğurlayan Akbar, daha sonra dağ yolunda Mina'yı beklediği sırada koltuğun üzerinde bulduğu rujunu dudaklarına götürerek tutkuyla öper. Mina araca binip arka koltuğa oturur. Akbar artık kendini kaybedecek haldedir. Hızla gaza basar, telaşa düşen Mina bağırarak arabayı durdurmayı başarsa da Akbar'ın itirafı karşısında dehşete düşer: Akbar, ona aşık olduğunu söyler.

Olayı öğrenen Albay baba, Akbar'ı korumalarıyla birlikte döver.

İran'da çalkantılı bir dönem başlar. Sokağa dökülen halk Şah rejiminin son bulması için kolluk kuvvetleriyle çatışır. Gösteriler kış boyunca devam eder. İlkbaharda bir devir sona ermiştir artık. Şah düşmüş, Humeyni başa gelmiştir. Mina'nın Albay babası dahil tüm askeri ve idari yönetim devrilir. Humeyni rejimini destekleyenlerden biri de Mina'nın şoförü Akbar'dır. Rejim değişikliğinde büyük rol oynar. Sahel'i ve üstelik Mina'yı da tutuklarlar.

"Kasım oğlu Sahel Farzan. Mezhebi Sünni. Doğum yeri Bane, İran Kürdistanı. Politik şiirler yazmakla ve İran İslam Cumhuriyeti'nin yüce makamlarına karşı çıkmakla suçlanıyorsunuz. Ayrıca kutsal İran Cumhuriyeti'ni tehdit eden örgütlerle işbirliği yapmışsınız. 30 yıla mahkum edildiniz."







“Rasim kızı Mina Daraxşani. Mezhebi Şii. Tahran doğumlu. Yönetim karşıtı şiirler yazan kocanız Sahel Farzan'la işbirliği yapmakla suçlanıyorsunuz. Bu nedenle 10 yıl hapse mahkum

edildiniz."

Sahel ve Mina hapse atılırlar. Sahel çok ağır fiziksel ve psikolojik işkencelerden geçer. İşkencecileri arasında Mina'mn eski şoförü Akbar da vardır.

İstanbul'da Mina ve çocuklarının yaşadığı evin karşısında aracının içinde donuk bir ifadeyle oturan Sahel'in çukura düşmüş arabasını, daha önce yardım ettiği kadın ve çevredeki insanların desteğiyle düzlüğe çıkarırlar. Sahel kendine gelir. Ebru ve Buse adındaki bu iki kadını alıp gitmek istedikleri yere bırakır bir kez daha. İkisinin de hayat kadını olarak çalışmakta olduğu anlaşılır.

Hapishanedeyken Sahel ve Mina'ya son bir defa birbirlerini görebilecekleri söylenir ve elleri kelepçeli olarak bir zindana bırakılırlar. Yıllar sonra bir arada olabilmenin sevinciyle sarılmak isteyen çifti, başlarına birer çuval geçirerek salarlar. Hasretle, uzun zamandır gem vurdukları arzularıyla birbirine sokulan Sahel ve Mina'yı, çok geçmeden Akbar ayırır. Sürüklenerek götürülen Sahel'in çığlıkları duyulur ve eski şoförü zorla Mina'ya tecavüz eder. Talihsiz kadın hapishanede doğum yapar ve biri kız biri erkek ikiz bebek dünyaya getirir.

Hapiste on yılını tamamlayan Mina serbest bırakılır. Israrla eşi Sahel'i görmek ister fakat sonuç alamaz. Akbar, bir gölge gibi peşindedir Mina'nın. Karlı bir Tahran kışında özgür kalan Mina'ya kocası Sahel'in öldüğünü söyleyip ona sahte bir mezar gösterirler. Sahel ise zindanda verdiği yaşam mücadelesini sürdürmektedir. Mezarlıkta, eşi Sahel için yas tutan Mina'nın yanına gelen Akbar, aşk dilenir lakin yine karşılık bulamaz.

Akbar, aşkı için mücadele etmekten hiç geri kalmamıştır. Mina ve çocuklarının peşinden İstanbul'a gelen Akbar onların pasaportlarını ellerinden almış ve böylece yeni bir 'hapislikte' yaşamalarına neden olmuştur. Şimdi elindeki pasaportları koz olarak kullanan Akbar, Mina'nın çocuklarla birlikte gitmesine

izin vermeyeceğini söylemektedir. Neticede çocukların aynı zamanda kendi çocukları olduğunu dillendirip, belki de bu gerçeği öğrendiklerinde kalmak isteyeceklerini öne sürer. Mina çocuklarıyla gitmek konusunda ısrar eder. Bunun üzerine Akbar, Mina ile cinsel ilişkiye girdikten sonra onun ve çocuklarının pasaportlarını vererek gitmelerinin önündeki en önemli engeli böylece kaldırır.

Ara sokaklardan birinde Sahel arabasıyla durduğunda Ebru'nun sesi duyulur. Aracından inen Sahel o yöne doğru gittiğinde Ebru ve Buse'nin hırpalanmış olduklarını görür. Gidip adamlarla kavga eden Sahel, kadınları da yanına alıp kaldığı yere döner.

Mina'nın kızı olan Buse, Sahel'e sarılıp ağlar. Tek derdi gidebilmek için gerekli parayı bulmak olan Buse, bir fahişe olmadığını söyler. Sahel'in, annesinin kocası olduğunu bilmeyen Buse ve Buse'nin, karısı Mina'nın kızı olduğunu bilmeyen Sahel, düşle gerçek arasında bir muğlaklıkta sevişirler.

"Eğer kanımı lekeleyecek olursa, elimden kurtulamaz damarın." Sahel sabah olup da gözlerini açtığında, gece birlikte uyuduğu Buse'nin sol omzunda Farsça yazılmış bu dizeleri okur. Buse, bu dövmenin, kendisine babasından kalan tek yadigar olduğunu söyler. Sahel dehşete kapılmıştır; bu, kendisine ait bir dizedir çünkü. Ebru, Buse'nin annesinin dövme yaptığını o zaman söyler. İsterse ona dahi yapabilecektir.

"Yalnızca sınırda yaşayanlar kendi topraklarına sahiptirler." Sahel, sırtına bu dövmeyi yaptırmak için yüz üstü uzanır. Mina gelir, yüzünü görmediği önünde uzanan yabancının kocası Sahel olduğunu bilmeksizin dövmesini yapar ve kalkıp gider.

Dada'nın yardım ettiği Sahel gidip Akbar'ı kaldığı yerde bulur. Neler olduğunun farkında olan Mina'nın kocası Sahel ile Mina'ya olan aşkına hiçbir zaman karşılık alamamasına karşın bu aşkı uğruna yıllarca mücadele eden Akbar aynı araca binip



sessizce yol alırlar. Nereye gittiklerinden bihaberken araç denizin içine gömülüp hızla dibe çökmeye başlar. Nefessiz kalan ikiliden Akbar kurtulmak için çırpınsa da nafiledir. Sahel donuk bir ifadeyle ona bakar. Suyun dibinden, ters dönmüş bir

gergedan yükselirken canlarını teslim ederler. İstanbul'un griye boyanmış bir gökyüzünün altında, Mina ve çocukları göçmenleri götüren bir tekneyle iskeleden ayrılırlarken, içinde Sahel ve Akbar'ın cesetlerinin olduğu araç bir vinç yardımıyla denizden çıkarılır.Uçsuz bucaksız bir arazide aracından inen Sahel sigarasını yakıp, toz bulutunun kapladığı bir ufuk çizgisine doğru uzaklaşıp gözden kaybolur...

Filmin Künyesi

Filmin Adı: Gergedan Mevsimi (Türkçe) / Fasle Kargadan (Farsça) / Rhino Season (İngilizce)

Yapım, Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi

Görüntü Yönetmeni: Touraj Aslani

Kurgu: Valerie Loiseleux

Ses: Thomas Robert

Müzik: Kayhan Kalhor

Prodüksiyon Tasarımı: Bahman Ghobadi, Ali Daryai

Sanat Yönetmeni: Eda Tutuk

Süre: 104 Dakika

Dil: Farsça

Yapım: 2012, İran-Türkiye

Oyuncular: Behrouz Vossoughi (Sahel), Monica Bellucci (Mina), Yilmaz Erdogan (Akbar), Caner Cindoruk (Sahel, gençliği) Belçim Bilgin (Ebru), Beren Saat (Buse)

Ödüller

2012, San Sebastian Uluslararası Film Festivali, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü

2012, Asya Pasifik Ekran Ödülleri, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü

2012, Plus Camerimage, En İyi Görüntü Yönetmeni Bronz Kurbağa

Def (2003)

İran Kürdistanı'nın Irak sınırına yakın bir köyünde, Faegh adındaki bir def ustasının gündelik yaşantısını konu alan kısa metraj bir film çalışmasıdır. On bir çocuğu ve eşiyle birlikte koyun derisinden def yaparak geçimini sağlamaya çalışan Faegh, İran'ın en meşhur çalgısı olan bu defleri şehre götürüp düşük bir bedelle büyük enstrüman mağazalarına satmaktadır.

Enstrümanın yapım süreci oldukça ilginç ve bir o kadar da tuhaf bir seremoniye dönüşmektedir. Doğumda sevinç, ölümde yas için çalınan def üzerinden film, İran'da kadınların erkekler arasında enstrüman çalıp şarkı söylemelerinin yasak oluşuna da odaklanır.

Filmin Künyesi

Yapımcı, Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi

Görüntü Yönetmeni: Shahryar Asadi

Ses: Hossein Mahdavi

Kurgu: Hayedeh Safiyari

Süre: 40 Dakika

Dil: Kürtçe

Oyuncular: Hamed Mohamadi, Monire Zamani, Elham Bahmani, Saman Bahmani, Maryam Abasi, Faegh Mohamadi, Ayeshe Azarneitoor, Fathollah Saedi, Allah-morad Rashtiani, Dervish Crew, Karim Zandian, Yadollah Maleki

Ödüller

2006, Docusur Uluslararası Film Festivali, En İyi Kısa Belgesel Film Ödülü

2007, 4'üncü National Geographic Film Festivali, En İyi Kısa Film Ödülü

2007, 4'üncü National Geographic Film Festivali, Seyirci Onur Ödülü

Savaş Bitti mi? (2003)

Saddam Hüseyin rejiminin devrilmesinden yalnızca birkaç hafta sonra Bahman Ghobadi'nin, ikinci uzun metraj filmi olan 'Annemin Ülkesinin Şarkıları'nın gösterimi için Irak'a yaptığı bir yolculuk sırasında bu belgesel film çalışmasının temelleri atılır. Yönetmen, bu bölge ve bölge halkı hakkında merak ettiği her şeyin yanıtını bulma istemiyle 'Savaş Bitti mi?' adlı belgesel çalışmasını ortaya çıkarır.

Film, Saddam Hüseyin yönetiminin devrilmesinden sonra Irak halkının içinde bulunduğu hal ve şartları perdeye taşır.



Filmin Künyesi

Yapımcı, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Tasarım, Ses ve Görüntü Düzenleme: Behnam Behzadi
Ses Kayıt: Rahmat Moadi
Müzik: Hossein Alizadeh ve Arsalan Kamkar'dan seçmeler
Anlatı: Naeem Karimi
Teknik İşler: Rasaneye Pooya
Süre: 57 Dakika
Dil: Farsça

Dünyanın Kızlarının Şarkıları (1999)

Bir gün Şiraz'dan bir misafirin Kürdistan'daki bir öğretmenin evine gelmesiyle başlayan olayların anlatıldığı kısa metraj bir filmdir.

Filmin Künyesi
Senaryo, Kurgu, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Kamera: Jafar Barati Mehr
Ses: Mohammad Shirvani
Süre: 37 Dakika
Oyuncular: Hasan Rashid Ghamat, Saber Nikbakht, Shaha-

Telefon Kulübesi (1997)

Zil çalar ve okuldaki bütün çocuklar evlerine dağılır. Biri hariç! Küçük bir erkek çocuğu annesinin gelip onu almasını beklemektedir.

Birkaç dakika sonra, çocuk bir telefon kulübesi bularak evi aramaya karar verir. Kulübeye varan çocuk telefona bir türlü yetişemeyince kulübenin penceresine çıkmaya çalışır fakat yere düşer ve pantolonu yırtılır. Utancından telefon kulübesinin içine giren çocuk dışarı çıkmak istememektedir. Sonunda bir kadın onun imdadına yetişir ve kulübeye girerek çocuğun yırtık pantolonunu diker.

Filmin Künyesi

Yapımcı, Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi

Kamera, Kurgu: Mehdi Porghasemi

Ses: Omid Ansary

Prodüksiyon Amiri: Omid Rastbin

Süre: 25 Dakika

Oyuncular: Sepehr Maghsoudloo, Aghdas Dalvand, Yaser Mohammadi

Ses (1996)

Kürt halkının yaşantısı müzikle iç içedir. Bu kısa film de Kürdistan'ın tüm hayatları müzik olan insanlarının bir bölümüne odaklanmaktadır.

Filmin Künyesi

Yapımcı: Mohammad Reza Sarhangi

Kamera: Bahman Zanouzi
Kurgu: Mohammad Ali Sajadi
Ses Kayıt: Farokh Fadayi
Süre: 22 Dakika

Amin Adında Bir Asker (1996)

Adı Amin olan bir asker izin alarak birliğinden ayrılır ve şehre gelir. Film, Amin'in kentte başından geçen çeşitli maceraları anlatır.

Filmin Künyesi

Yapımcı, Senaryo, Kurgu, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Görüntü Yönetmeni: Reza Rakhshan
Ses: Shahed Ahmadi
Süre: 28 Dakika
Oyuncu: Akbar Zanjany

Anne Gibi (1996)

Savaş gazisi bir öğretmen Kürdistan'ın köylerinden birinde derse girmektedir. Öğrencileri arasında, bir bombardıman sırasında annelerini yitirmiş biri kız biri erkek iki kardeş bulunmaktadır. Bu çocuklar öğretmene yakınlık duyarlar ve onunla özel bir ilişki geliştirirler.

Filmin Künyesi

Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Yapımcı: Kordestan Janbazan
Kamera: Farhad Arshadi

Anlatı: Azar Ghobadi
Kurgu: Bahman Ghobadi ve Naser Bakideh
Müzik: Ali Kohan Diri
Süre: 32 Dakika
Oyuncu: Afsaneh Ostovar

Parti (1996)

Anne ve babası işlerinden dolayı sürekli dışarıda olan bir kız çocuğu evde yalnız kalmaktadır. Her gün oyuncaklarıyla oynayarak vakit geçiren küçük kız ara sıra da evdeki eşyaları bir araya getirip komşularının kız çocuklarını da eve çağırarak parti vermektedir. Bir gün, kızını görmeye gelen köyün yaşlılarından biri onu evde bulamaz. Bu kız çocukları yaşlı adamı da partilerine katılması için eve davet ederler...

Filmin Künyesi

Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Kamera: Yadollah Shirzad
Kurgu: Mehdi Pour Ghasemi
Müzik: Ali Kohan Diri
Süre: 32 Dakika
Oyuncular: Shirin Khorshidi, Shahab Ebrahimi, Shima Haghighiyan

Tanrı Balık (1996)

İnsanların 'S' harfiyle başlayan yedi şeyi bir masaya koydukları geleneksel bir kutlama olan 'Sofreh Haftseen' (Yedi S) için iki kardeş tanrı balığı bulmaya giderler. Tanrı balığı bulan kardeşler dönüş yolunda içinde balığı taşıdıkları kase kırılınca içi

su dolu yeni bir kase bulmanın yolunu ararlar...

Filmin Künyesi

Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Kamera, Kurgu: Mehdi Pour Ghasemi
Ses: Arsalan Nousodi
Müzik: Ali Kohan Diri
Süre: 20 Dakika
Oyuncular: Shahabodin Ebrahimi, Yaser Mohammadi, Navid Danayi

Yağmurla Tekrarlanan Melodi (1995)

Geleneksel Öğretmenler Günü'nde bir çocuk öğretmenine bir hediye almak istemektedir ama parası yoktur. Arkadaşlarının öğretmene bir buket verdiğini gören çocuk, evden bir demet çiçek getirip öğretmenine vermek ister. Eve gittiğinde çocuk bir sürprizle karşılaşır, zira evin kapısı kilitlidir ve içeriye girememektedir.

Filmin Künyesi

Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Kamera: Mehdi Pour Ghasemi
Kurgu: Jafar MirAshrafi
Müzik: Shahram Ali Mohammadi
Ses: Arsalan Nousodi & Omid Ansari
Süre: 18 Dakika
Oyuncular: Yaser Mohammadi, Shahabodin Ebrahimi, Jalal Saed Panah



Siste Yaşam (1995)

14 yaşındaki bir erkek çocuğu, anne ve babasının ölümünden sonra, küçük kardeşlerine bakmak zorunda kaldığı için okulu bırakıp İran-Irak sınırı arasında kaçakçılık yapmaya başlar...

Filmin Künyesi

Yapımcı, Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Kamera: Bayram Fazli
Kurgu: Mohammad Ali Sajjadi
Ses Kayıt: Asad Khoshnood
Müzik: Ali Kohan Deyri
Taknik İşler: Rasane Pouya
Süre: 27 Dakika
Oyuncular: Nezhad Ekhtiardiny, Amene Ekhtiardiny, Mahdi Ekhtiardiny

Ödüller

1999, Clermont-Ferrand Film Festivali, Jüri Özel Ödülü
1999, Aspen Kısa Film Festivali, Horizon Ödülü
1999, St.Petersburg Film Festivali, Büyük Jüri Ödülü
1999, Vila Do Conde Film Festivali, RTP Onda Curta Ödülü
1999, Vila Do Conde Film Festivali, Büyük Jüri Ödülü
1999, Montecatini Film Festivali, Özel Plaket
1999, Sienna Kısa Metraj Film Festivali, En İyi Belgesel Ödülü
1999, Sienna Kısa Metraj Film Festivali, Büyük Jüri Ödülü
1999, Corto Imola Festivali, Büyük Jüri Ödülü
1999, Fort Lauderdale Uluslararası Film Festivali, Büyük Jüri Ödülü
1999, Cinematexas, Jüri Özel Ödülü

O Adam Geldi (1995)

Irak bombardımanı sırasında, öğrencileriyle iyi ilişkiler içinde olan bir öğretmen cepheye gider. Döneceğini öğrenen çocuklar öğretmenleri için bir sürpriz yapmaya karar vererek ona bir çift ayakkabı satın alırlar. Fakat öğretmen sınıfa girdiğinde, savaşta iki bacağını da kaybettiği görülür.

Filmin Künyesi

Senaryo, Kurgu, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Kamera: Mozafar Partoandaz
Süre: 16 Dakika
Oyuncular: Shahram Mirzaie, Mohsen Zare, Sirous Bary

Nader'in Güvercini Uçtu (1994)

Küçük bir çocuk, büyüdüğünde ne olmak istediği ile ilgili bir

ödev yazmak zorundadır. Bu yüzden o da, komşusu gibi bir güvercin besleyicisi olmaya karar verir.

Filmin Künyesi

Yapımcı, Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Kamera, Kurgu: Mehdi Porghasemi
Ses: Arsalan Nosody, Omid Ansary
Ses Miksaj: Mehdi Porghasemi
Prodüksiyon Amiri: Omid Rastbin
Süre: 30 Dakika
Oyuncular: Jalal Saedpanah, Omid Niazi, Hamid Niazi

Pantol (1993)

Kürdistan'da, Maraz adı verilen pantolonların yapımıyla ilgili belgesel bir film çalışmasıdır.

Filmin Künyesi

Senaryo, Kurgu, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Kamera: Mozafar Partoandaz
Ses: Omid Ansary
Süre: 39 Dakika

Berber (1993)

Okul müdürü öğrencilerden birine saçlarını kesmesini söyler. Yeteri kadar parası olmayan çocuk da mecburen ucuz bir berber bulmanın yollarını aramaya koyulur.

Filmin Künyesi

Senaryo, Kurgu, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Görüntü Yönetmeni: Bakhtiyar Rahimy
Yönetmen Yardımcısı: Hamid Ghavami
Ses: Jalal Saedpanah, Khalil Seidy
Süre: 12 Dakika
Oyuncular: Yaser Mohammady, Jalal Saedpanah

Ödül
Tahran Uluslararası Genç Sinema Film Festivali, En İyi Kısa Film Ödülü

Balkon (1992)

Sıcak yaz günlerinde, yalnız yaşayan ihtiyar bir kadın düzenli olarak balkona çıkıp oturmakta ve gelip geçenleri seyretmektedir. Bir gün, bir grup çocuk kadının evinin önünde top oynarken onun saksılarından birini kırarlar. Çocuklardan biri, saksıdaki tek çiçeği götürüp yaşlı kadına verir.

Filmin Künyesi

Senaryo, Kurgu, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Görüntü Yönetmeni: Frhad Arshadi
Ses: Hamid Ghavami
Ses Miksaj: Armin Arbaby
Süre: 12 Dakika
Oyuncular: Hamid Rahimy, Ahmad Rezaiye

Sadece Bir Bakış (1992)

Gelip geçen zaman ve insanlar üzerine bıraktığı etki hakkında belgesel bir film çalışmasıdır.

Filmin Künyesi

Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Görüntü Yönetmeni: Alireza Karbasian
Ses Miksaj: Hamid Karimy
Süre: 15 Dakika
Oyuncular: Ahmad Khalily, Reza Banky

M. Hosseini Askere Alınmış (1992)

Parktaki bir bankta oturduğu sırada, M. Hosseini adındaki genç bir asker, iki saatlik çarşı izni ile ilgili korkunç hayaller kurar.

Filmin Künyesi

Senaryo, Kurgu, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Görüntü Yönetmeni: Bakhtiyar Rahimi
Ses: Pardis Azimi
Ses Miksaj: Armin Arbabi
Süre: 14 Dakika
Oyuncu: Hamid Ghavami

Farklı Bir Bakış Açısı (1991)

Animasyon bir filmdir. Bütün seyircilerinin sigara olduğu bir stadyumda, iki grup sigara arasında kıyasıya bir yarış sürmektedir.

Filmin Künyesi

Yapımcı, Senaryo, Kurgu, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Görüntü Yönetmeni: Bakhtiyar Rehimy
Ses Miksaj: Naser Bakideh
Süre: 9 Dakika

Ödül

Sanandaj Bölgesel Film Festivali, En İyi Animasyon Film Ödülü

Golbaji (1991)

Yaşlı bir kadın, henüz 23 yaşında olan büyük kızıyla yaşamaktadır. Bir gün kızının arkadaşları ona bir elbise getirirler ve hep birlikte bir düğüne giderler. Evde yalnız kalan yaşlı kadın, gidip sandığını açar ve içinden çıkardığı eski elbiseleriyle aynada kendine bakar. Gençlik zamanlarının hatıraları gözünde canlanır.

Filmin Künyesi

Senaryo, Kurgu, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Görüntü Yönetmeni: Farhad Arshadu
Ses: Hamid Ghavami
Ses Miksaj: Armin Arbaby
Süre: 12 Dakika
Oyuncular: Sara Galedary, Masoumeh Aminy

Hayatın H'si (1991)

Evli bir çift, öğretmen olarak bir köye giderler. Çocukların okula gönderilmesi için köylüleri ikna etmeye çalışan öğret-

menler, Riboar adında bir çocukla karşılaşırlar. Bir mayın patlaması sonucu iki kolunu da yitiren Riboar okula gitmek istememektedir. Fakat öğretmenler Riboar'ı okula gitmesi konusunda ikna ederler.

Filmin Künyesi

Senaryo, Yönetmen: Bahman Ghobadi
Kamera: Farhad Arshady
Ses: Jalal Saedpanah
Ses Miksaj: Amir Babaiye
Süre: 33 Dakika
Oyuncular: Farzin Saboni, Nasrin Mohamadi

SİNEMASAL BİR HAYAT: BAHMAN GHOBADİ İLE SÖYLEŞİ

Nihat Nuyan: *Sinemaya nasıl ilgi duymaya başladınız? Biraz çocukluğunuzdan ve sinemaya bakışınızdan bahsedebilir misiniz?*

Bahman Ghobadi: Benim büyüdüğüm şehirde, çocukluğumda bir tek sinema vardı fakat ben hiç gidememiştim. Sonra savaş çıkınca da zaten ne okul ne de sinema kalmıştı. Biraz da bu yüzden, çocukluğumda aslında sinemaya hiç ilgim yoktu diyebilirim, sinemayla ilgili hiçbir şey de bilmiyordum. Zaten Kürtlerin yaşadığı İran, Irak, Türkiye ve Suriye'de, özellikle de Kürtlerin yaşadığı bölgelerde doğru düzgün bir eğitim sistemi olmadığı için biz hiçbir zaman sanatla veya sinemayla ilgilenemedik. Açıkçası Kürt sinemasının gelişememesinin nedeninin de bu olduğunu düşünüyorum. Yani ben de büyüdükçe, sonradan, aslında farkında olmadan hayatın bana sinemayı öğrettiğini fark ettim. Savaş zamanlarındaki ailevi sorunlarım,

avareliğim, devletle olan problemlerim ve bu son altı senelik sürgünlüğüm, aslında bana sinemayı öğretti... Sinemayla pratik alandaki ilişkim ise şöyleydi: Ben henüz çok küçükken sinemada satılan sandviçleri çok severdim, bu yüzden sinemaya giderdim. Dayım beni sinemaya götürürdü ve ben de sadece orada satılan sandviçten yemek ve koladan içmek için onunla filmlere girerdim. Işıklar sönüp film başlayıncaya kadar elimdekileri yememe izin vermediği için sabırsızlıkla filmin başlamasını beklerdim ki sandviçimi yiyebileyim. Sinemayla ilk ilişkim böyleydi, ama asıl beni büyüleyen şey sinemanın yukarıda bir yerde olmasıydı. Yani yüksekteydi ve üzerimize doğru eğiliyordu perde, üstümüze üstümüze geliyordu. Devasa bir şey olmasından çok etkilenmiştim. Ama 12 yaşında daha merkezi bir yere, Sıne'ye (Senendec) taşınınca orada fotoğrafla karşılaştım ve fotoğrafçılık ilgimi çekti. Böylece fotoğraf sanatıyla ilgili kitaplar okumaya ve fotoğraflar çekmeye başladım. Bu dönemde, ben 17-18 yaşlarındayken babamla annem ayrıldılar. Ben de iş aramaya koyulmak zorunda kaldım. Daha sonra bir televizyon kanalında çalışmaya başlayınca bir kısa film çektim ve o film ödül aldı. Sonra gene bir kısa film yaptım ve o da ödül aldı. Ödül dediğim de bir altındı. Bu annemin çok hoşuna gitmişti çünkü kazandığım ödül bizim üç aylık kiramıza tekabül ediyordu. Ben de sırf eve para götürebilmek için, iş olarak, 10-15 tane kısa film yaptım. İşte onca filmin ardından sinemanın nasıl bir güç, nasıl bir silah olduğunun farkına varabildim. Yani özetle seçmekten çok seçildim diyebilirim. Ben farkında bile olmadan olup biten şeyler ve sinemanın cazibesi beni bu yola soktu.

Nuyan: İlk gençlik yıllarınız*da Tahran'da seyyar satıcılık yapıp bir yandan da sinema eğitimi aldığınızı biliyoruz. Bu dönemde bir grup genç sinemaseverle bir araya gelip çalışmalar yürütmüşsünüz. O dönemde neler yaptınız?*





Ghobadi; Siste Yaşam ve Sarhoş Atlar Zamanı filmlerinde rol alan Madi Ekhtıardini ile birlikte...

Ghobadi: Ben yirmili yaşlarımın başında Tahran'da bulundum ve orada bildiğiniz gibi Genç Sinemacılar diye bir okul var ama maalesef bize pek bir şey öğretmediler. Din kültürü ve ahlak bilgisi dışında bir eğitim yoktu ve açıkçası o yüzden de bu okulu hiçbir zaman bitiremedim. Bir sinema çevresi falan yoktu yani. Ben ilk 16 mm kısa filmimi o dönem yaptım. Okul için

birkaç kısa film yaptım. Çok hatırlamıyorum ama bir tanesinin adı '17', diğer birinin adı 'Emin adında bir asker' idi.

Nuyan: *Bütün filmlerinizde ince bir mizah anlayışı var fakat özünde acı bir trajedi söz konusu. Sizce mizah, trajediyi katlanılır mı kılar?*

Ghobadi: Aslında filmlerimdeki bu mizah anlayışı benimle ilgili değil, kültürümle ilgili. Yıllar boyunca Kürtlerin kendi ayakları üzerinde durmalarına hiçbir zaman izin verilmedi ve bütün zorluklarla baş etmenin tek yolu Kürtler için mizahtı. O yüzden trajediyi mizahla hazmedilebilir hale getirmek benden çok kültürüme ait bir şey.

Nuyan: *Peki komedi türünde bir film çekmeyi düşünüyor musunuz?*

Ghobadi: Çok istiyorum. Tam bir komedi filmi çekmek çok büyük bir arzum. Ama şu andaki toplumsal yapıda bu pek mümkün görünmüyor; çünkü ne Türkiye'deki Kürtlerin, ne de İran, Suriye ve de Irak'taki Kürtlerin stabil bir hayat yaşadıklarından söz edilebilir. Kürtlerin yaşadıkları topraklardaki akıbetleri bu sıralar oldukça belirsiz. Ama kuşkusuz mizahı elimde hep bir güç olarak tutacağım.

Nuyan: *Filmlerinizde kendi hayatınızı özdeştirdiğiniz bir karakter var mı? En otobiyografik filminiz hangisi?*

Ghobadi: Sarhoş Atlar Zamanı ve Gergedan Mevsimi. Benim hayatımı ve geçmişten bugüne yaşadığım süreci bu iki film iyi özetliyor. Hiçbir şekilde yapımcı desteği ve maddi beklenti içine düşmeden, seyirci ne düşünür ve festivaller ne der diye kesinlikle düşünmeden yaptığım bu iki film... Son filmim olan Gergedan Mevsimi de özünde benim için bir terapiydi, sinemasal bir terapi. Yani resim yapmak gibi bir şeydi. Beni biraz

avutsun diye, içimde yanan ateşi biraz söndürsün diye bu filmi, Gergedan Mevsimi'ni yaptım. Ayrıca diyebilirim ki Gergedan Mevsimi, çektiğim filmler arasında sinemasal yapısı bakımından en çok keyif aldığım film oldu.

Nuyan: *Ben de daha önce belirttiğim gibi Gergedan Mevsimi'nin Bahman Ghobadi sineması içinde çok özgül bir anlam teşkil ettiğini düşünüyorum. Bunun nedeninin 'sürgün' ile ilgili olduğunu söylemek mümkün müdür? Çünkü filme teknik açıdan bakıldığı zaman; yönetmeni Bahman Ghobadi'nin, başrol oyuncularından Behrouz Vossoughi'nin ve filmin ana karakteri olan Şair Sahel'in sürgünde oldukları anlaşılıyor. Bu nedenle daha önce film hakkında düşünürken Gergedan Mevsimi'nin bizatihi bir sürgünün izahatı olduğu kanısına varmıştım. Açıkçası sizin bu konuda ne düşündüğünüzü bilmek isterim.*

Ghobadi: Evet halen aynı sürgünü yaşıyorum. Eskiye göre daha iyiyim fakat henüz bu sürgünlüğü hazmedebilmiş değilim. Söylediklerinize tamamen katılıyorum; filmde o denli sessizliklerin olmasının nedeni de benim sürgündeki sessizliğim, Behrouz'un Amerika'daki otuz beş senelik sessizliği... Ben yurdumu kendim terk etmedim, beni kovdular ve bu durumun bende yarattığı içe kapanma filme aynen yansıdı. Altı yıl geçmiş olmasına rağmen henüz bu sürgünlük haline alışabilmem söz konusu değil. Biraz hafiflediği doğru fakat hiç bir zaman bitmeyecek.

Nuyan: *Müsaadenizle burada bir konuya değinmek istiyorum. Kürt yönetmen Yılmaz Güney'in sürgünde, Paris'te çektiği Duvar filmini biliyorsunuz. Bu filmin yıllardır hep 'öfkeli bir film' olduğundan söz edilir. Hatta Cannes Film Festivali'nin Duvar filmine bu nedenle mesafeli durduğu söylenir. Yılmaz Güney'in, Türkiye'den sürgün edilişini bir öfke nöbetiyle filmine yansıttı-*



Ghobadi, Gergedan Mevsimi filminin setinde Monica Bellucci'ye nasıl örtünmesi gerektiğini gösteriyor..

ğından bahsedilebilir. Bahman Ghobadi'nin Gergedan Mevsimi'ne bakınca, diğer filmlerinde temelden var olan 'umudu' göremediğimi belirtmek isterim; daha çok ölüm var. Mesela Kaplumbağalar da Uçar filminin Agrin karakteri ölüme olan arzusunu dahi umut üzerinden şekillendirir, hep bir mücadele durumu... Gergedan Mevsimi'nde ise umut yok, ölüm arzusu var, film teslimiyetle ilişkili görünüyor. Bunun sizin ruh halinizle doğrudan bağıntılı olduğunu söyleyebilir miyiz?

Ghobadi: Gergedan Mevsimi tam da bu yüzden bana yakın aslında. Dediğim gibi ben bu filmi ölmemek için yaptım. Çok aktif ve üretken bir insandım ve büyük bir film ekibim vardı. Birden bire elimdeki her şeyi aldılar ve hiçbir şey yapamaz hale geldim. Göçebe bir halde New York'ta, Berlin'de, Paris'te, hiçbir yere ait olamadan yaşadım. Tamamıyla ruh halimdeki çöküntüyü bu filme yansıttım. Gergedan Mevsimi'ni hayatta kalmak için çektim.

Nuyan: *Sinemanızın estetiğini oluştururken kimlerden esin-*

lendiğiniz merak ediliyor doğrusu. En beğendiğiniz yönetmenler kimler?

Ghobadi: İlk zamanlarda sinemaya dair pek fikrim yoktu, kimseyi de tanımıyordum. Zaten İran'da da öyle sinema ve yönetmenler hakkında bilgi edinebileceğim bir ortam yoktu. Ama Andrzej Wajda filmlerini izlediğimi ve çok beğendiğimi anımsıyorum. Martin Scorsese'in Taxi Driver (Taksi Şoförü) ve The Last Temptation of Christ (Günaha Son Çağrı) filmlerini çok sevmiştim. O dönem bu filmler bana ana akım gibi görünüyordu ama öyle değilmişler. İzlediğimde beni cezbetmişlerdi. Tabi yıllar geçtikçe çok daha fazla film izledim ve takip ettiğim yönetmenler var. Örneğin Martin Scorsese'i izliyorum; Nuri Bilge Ceylan bence dünyanın en iyi 5-10 sinemacısından biri çünkü sinemanın en derinine inebiliyor ve sinemayla yaşıyor, o yüzden Nuri Bilge'ye çok saygı duyuyorum, sinemayı onun kadar ince işleyebilenlerin sayısı günümüzde çok az; Julian Schnabel'in bir iki filmini beğendim; Emir Kusratica'nın bazı filmlerini çok başarılı buluyorum; Michael Haneke'nin filmlerini çok beğeniyorum, özellikle Funny Games filminin ilk versiyonunu; yine Bernardo Bertolucci... Aslında çok sayıda yönetmen var ama birçoğunun birer ikişer filmini sevdim. Öyle bütün filmlerini beğeniyorum diyebileceğim pek yönetmen yok.

Nuyan: *İlk filminiz Sarhoş Atlar Zamanı "minimalist ve şiirsel gerçekçilik" çizgisinde, son filminiz Gergedan Mevsimi ise tam tersine "sembolist ve sürrealist" eksende. Bu bir tercih olarak sinemanızın sanatsal gelişimi ile mi ilgili?*

Ghobadi: İlk kısa filmlerimden itibaren hiçbir zaman şu tarzda ya da şu akıma göre bir film yapacağım demedim. Hep bir meseleye karşı içimde bir şeyler gelişti ve onu ruh halim doğrultusunda nasıl dışa vurabildiysem öyle film yaptım... Toplumun gerçekliği beni yakından ilgilendiriyor, kimi zaman bir



Bahman Ghobad Theo Angelopoulos ve Nuri Bilge Ceylan.

filme başlıyorum ve hatta 5-6 ay üstünde çalışıyorum sonra birden haberlerde kadına yönelik şiddeti görüyorum ya da belki bir şehrin yakılıp yıkılması... İşte o benim meselem haline geliyor ve projemi bir kenara bırakıp buna yöneliyorum. Filmlerimin sanatsal açıdan nasıl olacakları yönünde hiç düşünmedim. Ama şimdi kendi yurdumda değil de sürgünde olduğum için biraz daha planlı çalışmam gerektiğini biliyorum, tabi yine de içimden geleni yapıp yoluma öyle devam edeceğim.

Nuyan: *Oyuncularınızı nasıl yönetiyorsunuz. Oyuncularınızla iletişiminiz nasıl peki?*

Ghobadi: Ben oyuncularla ve oyuncu olmayanlarla, ekibimle çok profesyonel bir ilişki kurmayı sevmiyorum. Biraz daha duygusal bir ilişki geliştirebilirsem o yönde ilerlemeyi yeğliyorum ki herkes filme aynı gözle, aynı hisle yaklaşabilsin. Ünlü bir oyuncu olup olmaması önemli değil, sadece bizim filmlerimizde olan o belgesel duygusunun, o gerçeklik duygusunun hiçbir zaman kaybolmamasını istiyorum, farklı bir çalışma olsa bile. O

yüzden, yanlış mı yoksa doğru mu bilmiyorum fakat profesyonellikten ziyade duygusal bir ilişki geliştirmeyi tercih ediyorum.

Nuyan: *Kürdistan'da ölüm, yaşamın bir parçası. Yani çocuklar bile bunu kabullenmiş durumdalar ve öyle yaşıyorlar. Sanki her an ölecek gibiler. Sizin filmlerinizde de durum tam olarak bu. Filmlerinizdeki hiç bir karakter ölümden korkmuyor. Hatta Kaplumbağalar da Uçar filmindeki Agrin ve Yarım Ay filminizde Mamo, ölüme büyük bir aşkla yürüyorlar. Siz bu "Kürdistan'da ölüm" düşüncesine nasıl bakıyorsunuz? Ölüm Kürtler için bir özgürlük olabilir mi?*

Ghobadi: 'Ölüm Kürtler için bir özgürlük müdür?' buna katıldığımı sanmıyorum. Daha çok kültürel bir şey var; bunu hem Kürt olarak ve hem de İranlı olarak söylüyorum. Geçenlerde bir haber çıkmıştı, İranlıların dünyanın en mutsuz ikinci halkı olduğundan bahsediliyordu. Bunu çok yanlış buluyorum. Hatta iki ay önce de Suriye'nin kamplarındaki bir belgesel çekimine katılmıştım ve her şeye rağmen orada insanların aslında enerji dolu olduklarını görmüştüm; gülüyorlardı. Yani özetle bu benim yarattığım bir şey değil, kültürel olarak Kürtlerin ölümün ve trajedinin soğuk yüzünü hayata dair bir şey olarak görüp onu tiye almak gibi bir yanları var. Ama karakterlerime gelirsek; onların da benimki gibi geleceğe dair hep bir umutları olduğu için böyle bir yaklaşım içinde oldukları, böyle yaşadıkları söylenebilir.

Nuyan: *Filmlerinizde şiirsel bir anlatım var. Bunun kaynağının doğrudan sinemanın kendisi mi yoksa hayata dair bir şey mi olduğunu merak ediyorum...*

Ghobadi: Bu da yine içinde yaşadığım kültürle ilgili diye düşünüyorum. Çok eski bir uygarlığın getirdiği kültürel bir miras... Ayrılıklarla dolu bir kültürden, bir topraktan bahsediyoruz ve

ayrılık zaten şiiri beraberinde getirir... Ölüme gülen insanlardan, ölümle coşku içinde dans eden insanlardan, en zor durumda, en sıkıntılı anlarında, katliamlarda müzikle dans eden bir halktan söz ediyoruz. Çocuklarının isimlerini gündemdeki olaylar üzerinden koyan bir millet bu. Dünyanın başka neresinde siz, savaş, avarelik, sürgün gibi durumlar üzerinden çocuklar için türetilmiş isimler bulabilirsiniz? Kürt çocuklarına verilen isimlere baktığımızda bu halkın ve çocukların üzerinden yansıtılan anlamları başka yerde bulmak mümkün değildir. Bu şiirsel bakış açısı da oradan geliyor.



Bahman Ghobadi, Kaplumbağalar da Uçar filminin setinde, gözleri görmeyen Rega ile birlikte

Nuyan: *Kaplumbağalar da Uçar ve Yarım Ay filmlerinizde fantastik sahneler var. Mesela Hıngaw'ın geleceği görmesi... Uğursuz rakam olarak neden "14"ü seçtiniz?*

Ghobadi: Hıngaw benim çocukluğum aslında... Küçüklüğümden beri hep kendi geleceğim hakkında konuşurdum. Kürt halkının da aslında hep geleceğe dair söylemleri vardır; 'savaş ne zaman bitecek, ne zaman barış olacak' diye konuşurlar. Peygam-



bervari bir yaklaşımları var yani (gülüyor). Çünkü hep umudumuz var aslında, bu yüzden böyle. Çocuk karakterler özünde benim küçüklüğüm... Bu 14 meselesine gelince; ben çocukluğumdan beri 13 rakamına çok üzülürdüm, 'şu numaranın şanssızlığına bak, kötü bir rakam diyorlar' derdim. Biraz bununla oynamak istedim. Küçükken bir kutum vardı, çarpım tablosu gibi bir oyuncaktı, üstünde bir sürü rakam vardı ve o rakamlarla çok iyi bir ilişki içerisindeydim. 13'e hep üzülürdüm, 'yazık' derdim, nedenini merak ediyordum 13'ün bu kadar uğursuz görülüp sevilmemesinin. Bu yüzden aslında filmde bahsedilen 14'ün hiç bir önemi yok, orada önemi olan 13. İlkin 12'yi filmde kullanmak istedim, 'niye 13 kötü diyorsunuz, aslında 12'dir kötü olan' demek için. Ama sonra Şiilerin, benim 12 Masum İmam'a gönderme yaptığımı düşünerek incinmelerinden çekindiğim için 14'ü seçtim. Ama özünde benim için spesifik olan 13'tü, onu vurgulamak istedim.

18 Haziran 2014 / Cihangir



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
GHOBADI SİNEMASINDA BEDEN-MEKAN İLİŞKİSİ

Bahman Ghobadi sinemasının en önemli dinamiklerinin başında kuşkusuz çocuk oyuncuları gündelik yaşam seyirleri içerisinde filmik birer unsur haline getirmeyi ustaca başarması gelmektedir. Yönetmen, ilk uzun metraj filmi olan Sarhoş Atlar Zamanı nda izleyiciyi alışık olmadığı ve duygu dünyasını alt üst eden bir gerçeklikle, bir tanıklığın katı lirizmiyle karşı karşıya getirir.

İkinci uzun metraj filminde bu defa İran rejiminin yarattığı yirmi birinci yüzyıl kadın ve erkek profiline kamerasını yönelten yönetmen, özünde ilk dört filminin seyrini çocuk figürü veya kadın-erkek birliktesizliği üzerine inşa ederek, bireylerin Ortadoğu'daki yaşam alanlarını sinema vasıtasıyla deşifre etmeye çalışır. Hiç kuşku yok ki bir savaş alanı olarak tanımlanması yanlış olmayacak olan Kürdistan coğrafyasının "savaşan erkekleri"nden daha mağdur konumda bulunan kişileri, netice-



Sarhoş Atlar Zamanı filminden (Amine, Eyûb ve Madi)

de "ayakta kalmayı başaran" çocukları ve kadınlarıdır. Ghobadi sineması bu yönüyle ve politik bir yaklaşımla; ölüp gidenlerin değil, hayatta kalmayı başaranların yasını tutan bir yapıda işler: Bu tutumu bu çalışmanın seyri içinde "umut" kavramı altında ve "katı bir lirizm" imgelemiyle açıklamak kaçınılmaz hale gelmektedir.

Kürdistan'ın Çocuk Bedenleri

Sinemanın en temel sorunlarından biri beden olarak oyuncunun bir rol üstlenerek filmik bir nesne, bir varlık haline gelmesidir. Karakteristik özelliklerinden, rolünün gereğini yerine getirme dürtüsüyle ve dış zorunluluklardan sıyrılan oyuncu, yeni bir "birey oluş"un yörüngesine dahil olur. Endüstriyel bir değerlendirme alanı (özellikle festivallerin bu alanda ödüllendirme yöntemini benimsemeleri bakımından) olarak da görü-

len oyunculuk, bir şekilde taklidi, bireyin bireyi ya da daha sade haliyle bireyin ana bir karakteri, bir kişiliği taklidi şeklinde sürecini tamamlar.

Oyuncuyu, günümüzün kabul gören algısında bir role bürünen, karakteristik bir durumu taklit eden olarak nitelendirmek uygun görülebilir. Fakat daha derinlemesine bir düşünüşün objesi olarak oyuncuya nasıl değer biçmek gerekmektedir? Bir film sahnesinde bir oyuncu olarak bireyin bir kişiliği yaşatabilmesi ne ölçüde mümkündür? Bu sorulardan ziyade, daha da önemli olan bir şey vardır ki bu, bireyin kendi karakteristiğinden sıyrılıp başka bir karakter haline geliş sürecinde bedeniyle kurduğu birincil ilişkidir.

Bedenle ilintili ahlaki sorunlar hakkında uzmanlaşmış İtalyan bir yazar olan Micheal Marzano, oyuncu figürü hakkında Diderot ve Jean-Paul Sartre gibi büyük düşünürlerin fikirlerini çatıştırıp, halkın benimsediği bir birey olarak oyuncuyu ve onun bir sette üstlendiği rolüyle özdeş hale gelişini sorgulamaktadır. Bu konuda örneğin Diderot, oyuncu ile rol arasındaki ilişkinin bir *uyuşmazlık ilişkisi* olduğunu belirtmiştir. Bunun nedeni aynı rolün başka oyuncular tarafından da oynanmasının mümkün olmasıdır. Diderot, oyuncunun hiçbir durumda oynadığı karakter olmasının mümkün olmadığını ve yalnızca bir role büründüğünü ve o rolü üstlenebildiği ölçüde toplumun oyuncuyu o rolle kabullendiğini dile getirir. Kuşkusuz oyuncu, o karakter olmadığının farkındadır. Özetle Diderot, oyuncunun 'daima oynadığını' söylemektedir. Diğer bir ifadeyle oyuncunun rolüne ilişkin farkındalığı en üst safhadadır.

Varoluşçu felsefenin fikir babası olan Fransız düşünür Jean-Paul Sartre için durum daha kompleks bir haldedir. Ünlü yazar, oyuncu ile rolü arasındaki ilişkinin bir *yerine geçme* ilişkisi olduğu kanaatine varır. Sartre, oyuncunun rolü için durmaksızın kendinden verdiğini, yani giderek rolü haline geldiğini ve

böylece kendinden uzaklaştığını belirtir. Bu şu anlama gelir: Bir rol olarak karakterin varlığı, oyuncunun bu karakteri üzerine giymesiyle beraber onun karakteristik bir özelliği haline gelir.

Tüm bu yaklaşımlar ekseninde Kürt yönetmen Bahman Ghobadi'nin özellikle Sarhoş Atlar Zamanı ve Kaplumbağalar da Uçar filmlerindeki çocuk "oyuncularını" nasıl tanımlamak, hangi tarafa oturtmak gerekmektedir?

Kendilerine bir film için değil de reel düzlemde bir ömür için (iktidarlar tarafından) biçilen rollerin bileşkesinden bir hayat edinen çocukların kamera karşısındaki "fiziksel" varlıklarını konumlandırmak mümkün müdür?

Bahman Ghobadi, özellikle bahsi geçen bu iki filminde, biraz da kasıtlı olarak senaryonun olmayışı nedeniyle, oyunculuk alanındaki başlıca tartışmalardan birinin kapılarını aralamaktadır. Belgesel yaklaşımla kurgusal hale getirilen Sarhoş Atlar Zamanı ve Kaplumbağalar da Uçar filmleri, bu nedenle acı gerçekliğini biraz da oyuncu olarak perdeye yansıyan çocuk "beden"lerin öz yaşam öykülerinden alır. Zira ilk filmdeki Madi karakterinin özürlü olması kadar, sınırda kaçakçılık yapan, sabun paketleyen, okumak için uğraş veren, büyüklerini mayın ve pusu gibi "sınıra özgü" ölüm alanlarında yitiren, erkenden evlendirilen çocukların dramı, bir kurmacanın parçası olmakla birlikte, realiteye yakınlığıyla capcanlı karşımızda durmaktadır. Yönetmen, yeri gelmişken gördüklerini aktaran ve bunlar üzerinde düşünülmesini arzu eden bir tanıktır yalnızca. Nispeten yönlendirir. Kurmaca formatına yerleştirir.

Gerçek olan Madi'nin tedavi görmesine karşın yaşayamayacak olmasıdır (ki filmin çekimleri tamamlandıktan kısa bir süre sonra hayatını kaybeder Madi).

Kürdistan, yaklaşık 100 yıldır, kelimenin en açık anlamıyla bilfiil savaş coğrafyasıdır. İran, Irak, Suriye ve Türkiye devletleri tarafından bölünen bir toprak parçasında, halkın birlikte ya-



şama arzusuna çekilen sınırların, güvenlik setlerinin yanı sıra, zorlu iklim ve doğa şartları altında yaşam mücadelesi veren ve çeşitli dışsal ekonomik sıkıntılara göğüs germeye çalışan Kürtler için geride bıraktığımız yüzyıl, tam bir felaketler yüzyılıdır...

Kaplumbağalar da Uçar filmi, savaş mağduru olarak çocuk bedenleri tüm çıplaklığıyla izleyenlerin karşısına diker: "Alın size savaş, alın size insanların yaşam alanları, alın size gasp edilmiş özgürlük!" der.

Bir çığlığın yırtıcılığında yüklesen bu söylemi filmin başlıca çocuk karakterlerinin eksik uzuvları üzerinden de değerlendirmek mümkündür. Kaplumbağalar da Uçar, sınırda kopmuş ayakların, kolların, ve bu eksikliklerle yine de umudu yitirmeden yaşamaya çalışmanın filmdir. Bu sebeple coğrafyanın en büyük gerçekliği olan mayınlar yüzünden sakat kalmak, işgal nedeniyle tecavüze uğramak gibi insanlığın hiçbir hal ve şart altında razı gelemeyeceği vahim durumlar, filmin de *yeniden yaratılan* yegane görsel-işitsel materyali olarak karşımıza çıkar.

Kurgu tekniklerinin filme ustalıkla yedirilmiş olmasını göz ardı ettiğimiz takdirde filmdeki realitenin dokunaklığından

uzak durmak mümkün olmayacaktır. Kaplumbağalar da Uçar, bu yönüyle, amatör çocuk bedenlerin gündelik yaşamlarını çok da belirgin şekilde konumlanmamış olan (kendini unutturan) bir kamera karşısında tekrarlamalarından doğan, konsept olarak bunu benimseyen ve bu nedenle de "katı gerçeklik"le eleştirilen bir film olarak Bahman Ghobadi sineması içindeki tekil konumunu belirlemektedir.

Filmin kurgudaki en dramatik imgelemlerinden biri, 14 yaşında ve tecavüze uğramış bir anne olan Agrin karakterinin intiharla kurduğu doğrudan ilişkidir. Bu ilişki bize Roberto Rossellini'nin *Açık Şehir Roma* ve *Almanya Yıl Sıfır* filmlerindeki intihar eden çocukları anımsatır. Evreni bir çocuğun "masum" perspektifinden yansıtmayı yeğ tutan Rossellini ve Ghobadi böylelikle saf duygularıyla yaşama tutunması gereken bu çocukların dünyayı daha fazla tahammül edilemez bulmalarının nedeni üzerine düşünmemizi isterler: Henüz 14 yaşındaki bir kız çocuğu neden kendini öldürmeyi dener?

Bu açıdan yaklaştığımızda Rossellini'nin "oyuncu" kavramı yerine "model" kavramını tercih etmesi gibi, Bahman Ghobadi için de "oyuncu" tabirinin ötesinde kavram olarak "beden" terimini baz almak mümkün olacaktır. Rossellini'nin yapmacıklı



taklitten kaçınarak tek bir mimiğe indirgenen "modelleri" ile Kürt yönetmenin çocuk bedenlerin olaylar karşısındaki gündelik reaksiyonlarını yinelemeleri arasında derinlemesine bir bağ kurmak mümkün görünmektedir. Her iki yönetmen de neticede 'çocuk model-bedenleri' birer tanıklık (masum birer tanıklık) olarak kamera önünde var kılmaktan geri durmamaktadır. Elbette bu yaklaşımın kökeninde ünlü Fransız düşünür Gilles Deleuze'ün şahitlik imajları fikriyatının yer aldığını unutmamak gerekir. Deleuze, çocukların aksiyona dahil olmayan bir izleyici şeklindeki varlığının sinemasal olarak en etkili ve en açık tanıklığı ortaya koyduğundan söz eder. Bahman Ghobadi için bu eksende, Sarhoş Atlar Zamanı'nda Amine ve Madi, Kaplumbağalar da Uçar filminde ise Hıngaw vasıtasıyla, olayların masum bir perspektiften bir şahitlik *imajı* olarak aktarılmasını uygun gördüğü söylenebilir.



GHOBADİ SİNEMASININ EVRİMİ

Sarhoş Atlar Zamanı adlı ilk uzun metraj film çalışmasıyla Bağımsız sinema alanındaki en özgün eserlerden birini veren İranlı Kürt yönetmen Ghobadi'nin, imaj biçimiyle yedinci sanat için yeni tartışma alanları yarattığını da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Sadeliği ve nesnelliği ön planda tutan, her türlü yapaylıktan uzak, söylemek istediğini direkt söylemeyi tercih eden, Japon yönetmen Yasujiro Ozu ve Fransız yönetmen Robert Bresson gibi sinemacıların benimsediği minimalizm akımıyla doğrudan ilişkili görünen bu ilk Bahman Ghobadi filminin ön plana çıkan belirgin özelliklerinin başında senaryodan yoksun oluşu gelmektedir. Bilindiği üzere yönetmen filmi bir fikirden yola çıkarak ve tamamı amatör "oyuncu-bedenler" ile çeker.

Uzun plan belgesel çekimlerin doğaçlama bir oyunculukla kurgulanması, ayrıca filmdeki olağan arka seslerin müzikal kullanımı ve olanaklardaki kısıtlamaların neden olduğu teknik

yoksunluk göz önünde bulundurulduğunda Sarhoş Atlar Zamanı filmini minimalist bir çerçevede değerlendirmek; hatta 1938 yapımı *Sisler Rıhtımı* filminin Fransız yönetmeni Marcel Carne'nin öncülük ettiği Şiirsel Gerçekçilik akımına yakın bulmak mümkündür. Elbette Bahman Ghobadi gibi 2000'li yıllara damga vuran bir yönetmeni İkinci Dünya Savaşı öncesinde Fransız ve Sovyet sinemalarında ortaya çıkan akımlar ekseninde değerlendirirken dikkat edilmesi gereken hususlar bulunmaktadır. Nitekim, yirminci yüzyılın ikinci yarısında daha çok Bağımsız Sinema adı altında anılmaya başlanan minimalizm ve Şiirsel Gerçeklik gibi akımlarla Kürt yönetmen Ghobadi arasında kurduğumuz "kasıtlı" bağın asli gerekçelerinden biri de salt "gerçeklik" üzerine yürütülebilecek tartışmadır.

Sınır'da, Yaşamla Ölüm Arasında...

Sarhoş Atlar Zamanı ile senaryo, çekim tekniği, oyuncu-beden ilişkisi, müzikal arka plan gibi filmik anlamdaki başlıca hususlarda derin akrabalıkları bulunan Kaplumbağalar da Uçar filmleri, günümüz sinemasında katı gerçeklik minvalinde masaya yatırılabilecek önemli yapımlardır. Ghobadi'nin özellikle bu iki filmi, belgesel film mantığına yakınlıkları ölçüsünde gerçekçi'dirler: Zira filmdeki karakterler acımasız bir hayatla baş etmenin yollarını aramaktadırlar; doğal bir atmosferde ve o atmosferle örtüşmüş hikayeleriyle vardırlar; dolaylı değil direkt anlatım tercih edilmektedir. Genel anlamda umut ile umutsuzluğun iç içe geçtiği bu filmlerde ölümle kurulan bağlantılar, intihar, tecavüz, zorla evlendirilme, sınırda yaşamak, sınırda ölmek, ekonomik olanakların her türlüsünden yoksun olmak, uzuvsal eksiklik gibi insani minvalde kabul edilmesi güç gerçekler, savaşın doğal neticeleri olarak ve bölgede "kabul görmüş" halde verilir her iki filmde de.



Çocuk karakterler, birer tanık olarak dünyevi sorunları kendi saf perspektiflerinden akıtıp izleyenlerin odaklandığı beyaz perdeye yansıtırken, Kaplumbağalar da Uçar adlı filmin başlığındaki ısrarlı ve absürd yaşama mecburiyetini açıklıkla ortaya koyarlar. Yaşam Kürdistan'da bu haliyle neredeyse olanaksız iken, 14 yaşındaki Agrin dışındaki karakterler için (buna elbette Sarhoş Atlar Zamanı filminin "gerçek" özürlü "oyuncusu" Madi de dahil) ölmeyi ya da kendini öldürmeyi gerektirecek bir şey yoktur. Çünkü söz gelimi Bresson'un toplumsal duyarsızlığı sert bir dille eleştiren 1967 yapımı *Mouchette* adlı filminde intihar eden kız çocuğunun aksine, Ghobadi'nin Satelitte'i intihar etmeyi umut eksenli bir kurtuluş olarak değerlendiren Agrin'i hayatta tutmanın mücadelesini verir.

Henüz 14 yaşındaki bir kız çocuğunun neden kendini yakarak öldürmek istediği "gerçeğini" salt realist bir bakış açısıyla perdeye yansıtan yönetmen için de hayatın acımasızlığına tanık olmak dışında, sinemanın stüdyo ve benzeri olanaklarından yararlandığından söz etmek bu nedenle de pek mümkün değildir.

Çaresizlik ve direkt bir umutsuzluk tablosu olarak karşımı-



za çıkan Sarhoş Atlar Zamanı ve Kaplumbağalar da Uçar adlı iki Ghobadi filminin, Sovyet sinemasının en önemli isimlerinden Dziga Vertov'un öncülük ettiği "Sine-göz" ve "Sine-gerçek" düşünceleriyle ve dolaysız olarak minimalizm ve Şiirsel "Katı" Gerçeklik ile yakınlık içinde olduğu belirtilebilir. Pek tabii ki şu konuya samimiyetle bir açıklık getirmek gerekmektedir: Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ekonomik buhranın beslediği, karamsar ve nihilist bir ruh halinin şiirsel bir tutumla sinemaya yansıtılması olarak değerlendirilen Fransız kökenli Şiirsel Gerçeklik akımı ve gündelik yaşamı dekor, oyuncu, kurgu, müzik gibi unsurlara yer vermeden kendi akışında olduğu gibi aktarmaya dayanan, Dziga Vertov'un fikir babalığı ettiği ve en belirgin örneği *Kameralı Adam* adlı 1929 Sovyet yapımı film olan Sine-gerçek akımı ile İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi sineması arasında temel ortaklıklar kurmak mümkündür.

İkinci Dünya Savaşı ile birlikte yerini İtalyan Yeni Gerçekçiliğine bırakan Şiirsel Gerçeklik, Fransız Yeni Dalga hareketini de besleyen fikirlerin başında yer almaktadır. Gelgelelim, iki dünya savaşının ürünü olan bu akımların yirminci yüzyılın sonlarında İran ve Irak Kürdistanlarında çekilen iki filmdeki yansımaları üzerinde durmamızın yegane nedeni, ülke topraklarının sınırlarla belirlenmesinin üzerinden yaklaşık 100 yıl geçmiş olmasına karşın Kürt coğrafyasındaki savaş halinin daimi sürekliliği

olmalıdır. Aynı psikolojik ve ekonomik buhranların gözlemlendiği Kürt topraklarında bir yönetmen olarak Ghobadi'nin kullandığı sinemasal tekniğin belirleyici unsuru da, Vertov ve Bresson gibi sinema düşünürlerinin aksine, biraz da olanaklarındaki sıradışı kısıtlılıktır. Başlı başına bir endüstri olan sinemanın Kürdistan'da varlık bulması için mücadele veren Ghobadi'nin, ilk filmlerini mümkün olan en düşük bütçeyle çekmek zorunda kalması, bu açıdan göz ardı edilmemelidir.



Gerek film çekmek için ihtiyaç duyulan ekonominin güçlükle oluşturulması ve gerekse savaş döneminin psikolojik buhranını üzerinden atamaması gibi nedenler, ilk film çalışmalarında Bahman Ghobadi'nin stüdyo, profesyonel oyuncu gibi etkenleri göz ardı etmesinin başlıca nedenleri arasında yer almaktadır; ve biraz da bu nedenledir ki Sarhoş Atlar Zamanı ve Kaplumbağalar da Uçar adlı filmleri minimalist ve Şiirsel



Gerçekçilik akımlarına yakın bulmak mümkündür.

Senaryodan yoksun, birer fikirden yola çıkılan ve doğaçlama oyunculukla kurgulanan, uzun plan çekimlerin tercih edildiği Sarhoş Atlar Zamanı ve Kaplumbağalar da Uçar'dan sonra, 2006 yılında Ghobadi yeni bir imajın kapılarını aralamaya yönelir. İlk üç filmiyle sinema dünyasının önde gelen bir çok festivalinden ödülle dönen yönetmen, Yarım Ay adlı film çalışmasıyla birlikte kendi üslup arayışlarını sürdürmekte olduğunu da ortaya koymuş olur. Müzikal bir yolculuğun öyküsü olan filmin, aşk ve müziği simgeler üzerinden görünür hale getirmenin mücadelesini vermek istediği düşünülebilir.

"Ölüm dahi kötü şans değildir"

Alışılagelmiş batıl inançlarla felsefi göndermelerin iç içe evrildiği film, yalnızca Kürt halkının değil Kürt ülkesinin de müzikle olan muazzam ilişkisine odaklanır. Yarım Ay, ses'in bir



destekleyici unsur olmaktan çıkıp da filmik bir imaj haline gelişine gösterilebilecek başlıca örnekler arasında sayılabilir. Ses filmin akışı içinde kendini sıklıkla yenileyen bir ritüel olarak karşımıza çıkarken, Bahman Ghobadi sinemasını da bilindik çizgisinin dışına taşımaya başlar.

Annemin Ülkesinin Şarkıları adlı 2002 yapımı filmiyle ön hazırlıkları tamamlanan "ses", Yarım Ay filmiyle birlikte Ghobadi'de sis ve sınır'la belirgin hale gelen sinemasal üslubun bir sonraki basamağını oluşturur.

Özünde sesleri yasaklı kılınan kadınlarla sesleri özgür kılınan erkekler arasındaki iletişimsizliğin tartışıldığı bu iki filmden ikincisi, Yarım Ay, yönetmenin belgesel çekimler ve doğaçlama oyunculuğa dayanan, muğlak bir senaryo etrafında şekillenen sinema anlayışında bir yeniliğin temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Filmin ilk otuz dakikalık bölümüne, Federico Fellini ve Emir Kusturica gibi yönetmenlerden alışık olduğumuz bir "cümbüş" hali hakimdir. Bu ilk bölümde seslerin, müziğin gürültülü ve insan karmaşasıyla iç içe yansıtıldığı yüksek bir ritim söz konusuyken; ikinci bölümde tedirgin bir uğultunun sürüp gittiğini, düş ile gerçek arasındaki sınırların belirsizleştiğini, semboller vasıtasıyla yaratılan bir dilin egemen hale geldiğini gözlemlemek mümkündür.

Henüz filmin açılış sahnesinde Kierkegaard'ın "Ölümden korkmuyorum; çünkü ben varken o yok ve o varken de ben yokum. Ne kar ne de zarar ölümden daha değerlidir" cümlelerini alıntılayan yönetmen Ghobadi'nin filmi bir "ölüm" temayülü çerçevesinde şekillendirmek istediği açıktır. Aşkı filmin merkezine yerleştiren yönetmen, özellikle ihtiyar müzisyen Mamo'nun yolculuk serüvenini ölüm ve aşkla harmanlayarak nihai sonuca varmayı amaçlar.

Teknik olarak, kamera kullanımıyla da film, 'dışsal bir güç' tarafından izlendiğimiz fikrini uyandırmak istemektedir. Dışsal





gücün etkisi bununla da sınırlı değildir. Kendi batıl dilini yaratan Yarım Ay için en önemli tartışma konularından biri 14 rakamının uğursuzluk getirmesidir. İhtiyar müzisyen Mamo her ne kadar bu katı ilahi inancından yer yer taviz verse de serüvenini şekillendiren girişimlerinin tamamının temelinde daima bu 14 rakamının uğursuzluğuna olan bağlılığı yatmaktadır.

Film, ölümü merkezine alan mistik bir yaklaşıma sahiptir. Gerek mezarda yattığı sahneler, gerekse tabutunun taşınması imgelem olarak Mamo'nun ölümle kurduğu aşk eksenli ilişkiye işaret etmektedir. Yarım Ay'da görünürde aşılmak istenen İran-Irak sınırını bu nedenle ölümle yaşam arasındaki şu meşhur ince çizgi olarak değerlendirmek de uygun görülebilir. Filmde sınır imgelemine yaklaşıldıkça ölümle kurulan bağ daha da güçlü hale gelmektedir. Mamo'nun söylemlerinden, sınırı geçip Irak Kürdistanı'nda, sahnede ölmek istediğini çıkarmak olanaklıdır. Neticede sınırı geçmeyi başaramayan Mamo'nun ölümü, sahnede alkış sesleri eşliğinde imgelenir.

Yarım Ay, her türden "işitsel" unsurun kullanımı bakımından yönetmenin önceki filmlerinin seyrinin çok dışındadır. Oyunculuktan ve bir senaryodan bahsetmenin artık olanaklı hale geldiği filmde müzik ve ses, görüntüyü besleyen, şekillendiren ve ona yön veren birincil birer etken olarak var kılınır. Örneğin Kak Halil adındaki müzisyenin cenaze töreni sırasında işitilen bir kadın sesinin onun dirilmesine yol açması ve Mamo'nun bu "ilahi" kadın sesini olağan şekilde kabullenmesi gibi fantastik sahnelerle bezenen film, üslup olarak sinemada sembolizme yakınlığını gözler önüne sermektedir.

Yarım Ay'da gündelik yaşama dair sahnelerin birçoğunda müzik ve ses minvalinde bir ritüele şahitlik etmek mümkündür. Yönetmenin belgesel, minimalist ve Şiirsel Gerçekçilik çizgisini esneten hatta yerle bir eden bu sahnelerde, Ghobadi'nin sembolizmle kurduğu bağın güçlendiği açıkça görülmektedir: Filmin henüz başlarında bir otobüsün arka tarafında tartışan karı-kocanın ekrana yansıyan uzuvları, müzik eşliğinde, ritmik bir dans şeklinde verilir. Yine ana karakterlerden birinin girdiği bir müzik aletleri imalathanesindeki arka sesler ve cızırtılar; Mamo'nun düş ile gerçek arasında Bilge Adamı ziyareti; 1334 kadın şarkıcının sürgün edildiği ve bir sınır kapısıyla korunan



yasak bölgeye girip sesinin "ilahi" olduğunu söylediği Haşo'yu da gizlice yanlarına almak istemesi; sonrasında Haşo'nun dört kişiyle birlikte sisler içinde kaybolup gitmesi gibi sahneler filmin "gerçeklik" ile olan ilişkisini sorgulamamıza neden olduğu ölçüde atmosferindeki gerilim düzeyini de artırmaktadır. Kürt besteci Mamo, konuşma metnini hazırlarken sahnede bu "ruhani" sesin de kendilerine eşlik edeceğini not eder.

Kürdistanlı yönetmen Bahman Ghobadi, daha çok olanak(sızlık)lar nedeniyle tercih etmek zorunda kaldığı minimalist ve/veya şiirsel gerçekçilik çizgisinden uzaklaşmasının en belirgin örneğini Yarım Ay adlı ustalıkla kurgulanmış ve oyuncu performanslarının ön plana çıktığı filmle verir. İşi daha da öteye götüren yönetmen, Gergedan Mevsimi adlı 2012 yapımı "sürgün" filmiyle, artık sinema algısında geri dönüşü olmayan bir üsluba büründüğünü gözler önüne serer.

Gergedanın Kent Çığlığı

Yüksek bir bütçeyle çekimleri İstanbul'da tamamlanan *Ger-*





gedan Mevsimi, Ghobadi sineması içindeki tekil konumunu sembolist imgelemden aldığı güçle belirler. Yönetmen, kendi içsel yırtılmalarını da aktarma olanağı bulduğu filmde derin bir sessizliğin hüküm sürmesine olanak sunar. Sessizlikle sarmaş dolaş yol kat eden film özünde derinden yükselen bir çığlığın *ürünüdür.*

Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor gibi belgesel ile kurgusal arasında kendisine ince bir çizgi edinen bir çalışmanın ardından, Ghobadi'nin imaj tipini yeniden ve daha derinlemesine tartışmamıza yol açan bir film çalışması çıkar karşımıza: Gergedan Mevsimi.

Yönetmenin belgesel ve doğaçlama fikirleri evrilerek yerini metaforlara; kaplumbağa yağmurlarına, suyun altında görünen gergedanların sessizliğine, arabanın ön camından içeriye kafasını sokan duygulu atlara bırakır. Gergedan Mevsimi yoğun bir

sembolizmden beslenen, ayrıca kurmacanın odağına yerleşmiş, gerçekçilikten ve alışıldığı üzere tanıklıktan uzak, müzik kullanımının ve oyunculuk performanslarının fazlasıyla öne çıktığı yapısıyla yönetmen Ghobadi'nin şiirsel anlatım biçiminin "farklı" bir ürünü olarak belirmektedir.

Yönetmen, kendisiyle gerçekleştirdiğimiz söyleşi sırasında da Gergedan Mevsimi filminden bahsederken, sıklıkla, "sürgün" yaşantısı sürmekte olduğunu, "ülkesinden kovulduğunu", dahası bu filmi "ölmemek için" yaptığını dillendirir. Biraz da bu nedenle Gergedan Mevsimi'nin kendisinin en otobiyografik çalışması olduğunu ifade eder. Bir de başrol oyuncularından İranlı Behrouz Vossoughi'nin de yıllardır sürgünde yaşadığı göz önünde bulundurulursa, filmin konusu gereği Kürt şair Sahel'in olduğu kadar yönetmeni Bahman Ghobadi'nin ve başrol oyuncusu Vossoughi'nin de sürgünle olan ilişkilerini eklemleyerek beyazperdeye yansıtması bakımından ana karakterle oyuncunun ve yönetmenin özdeş sessizliğini, içsel yırtılmalarını bir arada imgelediği ve yoğun metaforik anlatımın, *Yarım Ay* filminden alışık olduğumuz düş ile gerçek arasındaki ifadenin kaynağının da bu üç unsurun ortak paydada birleşen "imgesi" olduğu kanaatine varmak zor olmayacaktır. Özellikle Sahel'in ve hatta yönetmenin ve başrol oyuncusu Vossoughi'nin, metaforik karşılıkları olarak gergedanın su altında nefessiz kaldığı sahneleri, sessizlikle kurdukları bağ açısından bir "sürgün" ve belki de "ölüm" haliyle örtüştürmek gerekir: En nihayetinde bir gergedan için su altındaki izolasyon haliyle bir insanın zorunlu sürgünlüğünde ortaya çıkan izolasyon hali arasında bir fark görülmemektedir.

Üç kişilik bir aşk etrafında şekillenen Gergedan Mevsimi, Ghobadi sinemasının şiirselliğini bir kez daha gözler önüne serer. Filmde arka ses olarak görüntüye eşlik eden şiirler ve ağır basan sessizlik, bir tercih olarak sunulan metaforlarla kutsal bir

uyum içinde dokunaklı bir birliktelik ortaya çıkarır.

"Kamerasıyla şiir yazmayı" denediğini ifade eden Ghobadi'nin yeni imaj tipini belirlemek adına Yarım Ay ve özellikle Gergedan Mevsimi ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Yönetmen bu iki filminde, daha önce salt gerçekliği yansıtmaya yönelik olan tutumundan uzaklaşarak sinemasal üslubundaki köklü değişimi yansıtır. Elbette, bilhassa Gergedan Mevsimi filmindeki sembolist, metaforik görüntü birliğinin başlıca nedenleri arasında yönetmenin öz vatanı Kürdistan'dan uzakta, doğasına yabancı olduğu bir ülkede, İstanbul gibi bir metropolde film yapmak durumunda kalmasını da saymak gerekmektedir. Biraz da bu nedenle Ghobadi alışılmış İran sinemasının dingin, arı ve gerçekçi yaklaşımından, kırsal film yapısından uzaklaşıp "kent filmi" olarak adlandırabileceğimiz, kargaşadan beslenen bir ürün ortaya koyar.

İlk kısa metraj film çalışmalarından başlayarak nesnel gerçekliğin, doğaçlama bir oyunculuk performansının ve süreç içinde kendiliğinden oluşan bir senaryonun ürünü olan çalışmalarla izleyenlerin karşısına çıkan yönetmen Ghobadi, katı gerçekçi belgesel yaklaşımına eklemlediği şiirsel bakış açısıyla kendine özgü bir sinema dili geliştirmeyi başarmış ve bu minvalde minimalizm ve şiirsel gerçeklikle alakalı hale gelmiştir. Fakat hızla gelişen sinema endüstrisi içinde hatırı sayılır bir yere ulaşan Kürt yönetmen için prodüksiyonun sunduğu ola-





naklardan ve stüdyo tekniklerinden faydalanmanın son evrede daha cazip hale gelmesini anlamak güç değildir.

Yönetmenin imajı, divan edebiyatı geleneğinin görsel bir temsili olarak değerlendirilebilir. *Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Kaplumbağalar da Uçar* filmlerinin gramer bakımından şiirsel akıcılığı Yarım Ay'da soft bir geçişle düş ile gerçek arasında, sembollerle beslenen bir imgelem haline gelirken; Gergedan Mevsimi'nde filmik görüntü daha da kompleks bir biçim kazanarak, bir belirsizliğin ve de boşluğun derinliklerinde sinematograf yardımıyla yaratılan görsel bir şiir haline gelmektedir.

Bahman Ghobadi, Gergedan Mevsimi filminde stüdyo ve prodüksiyon olanaklarına popüler kültürün önde gelen isimlerinden oluşan "oyuncuların" performanslarını da dahil ederek bağımsız sinemayla olan ilişkisini mesafeli hale getirir. Oyunculuk kadar alışılagelmişin dışında müzik kullanımıyla da dikkat çeken filmi, böylelikle bağımsız sinema veya da ana akım sinema içerisinde değerlendirmek neredeyse olanaksız hale gelmektedir.

BİTİRİRKEN: '4S' SİNEMASI

İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi'nin film gramerini ve konvansiyonel sinema endüstrisinin dışında duran özgün sanatsal yaklaşımını değerlendirmeye son vermeden evvel, yönetmenin ilk uzun metraj filmi olan Sarhoş Atlar Zamanı ile başlayıp günümüzde Gergedan Mevsimi'ne dek uzanan imaj tipinin dayandığı başlıca dört kavram üzerinde durmanın uygun olacağı düşünülebilir: Sis, Ses, Sınır, Sürgün.

Her biri Kürdistan coğrafyasının ve Kürt halkının kültürel kodu haline gelmiş olan bu dört kavram, yönetmenin filmlerini ve sinema dilini şekillendirmesi ve Ghobadi ile birlikte artık varlığı daha da kabul görür hale gelen Kürt Sineması olgusuna biçim kazandırması bakımından kavramsal olduğu kadar teknik olarak da büyük önem taşımaktadır.

Daha önce yönetmenin filmleri ve film başlıkları üzerinden imaj tipi hakkında fikir yürütürken değinme gereği duyduğumuz haliyle, Ghobadi'nin bu dört kavram ekseninde şekillenen

sinemasının özdeğini Kürdistan coğrafyasının yine bu dört kavramla olan direkt ilişkisinin meydana getirdiğini yinelemekte fayda bulunmaktadır.

Siste Yaşam

Bahman Ghobadi'nin, Sarhoş Atlar Zamanı filmini hazırlamaya başlamasını olduğu kadar, sinema çevrelerince tanınmasına da olanak sunan kısa metrajlı film çalışması Siste Yaşam'ın, yönetmenin filmografisi içinde belirleyici bir yeri bulunmaktadır. İsminden de anlaşılacağı üzere film, yönetmenin imaj tipini tahlil etmemize daha ilk baştan olanak sunar: Sis.

Bir çıkış noktası olarak "sis"i eksene alan yönetmenin açıkça bu nedenle, 2000 yılında kurduğu yapım şirketine de aynı ismi verdiği düşünülebilir: Mij Film. Kürtçe bir kelime olan *Mij*, Türkçede *Sis* anlamını vermektedir. Peki coğrafyaya özgü bir meteorolojik hadise olan sis, yönetmenin büyülü perspektifinden geçerken nasıl bir anlam bütünlüğünün ve imgelemin açıklayıcısı haline gelmektedir?

Sarhoş Atlar Zamanı filmini güçlü kılan unsurlardan biri de kadrajı sürekli olarak dolduran sisli, puslu atmosferdir. Aynı



durum bilhassa Kaplumbağalar da Uçar filmi için de geçerlidir. Bütün çekim açılarına olduğu kadar filmde görünen çocuk oyuncu/bedenlerin bakışlarına da sinmiş bir pustan, sis'ten bahsetmek mümkündür. Hayat Kürdistan'da doğası gereği sislidir. Bahman Ghobadi'ye özgü bir gerçeklik algısıyla duruma yaklaşıldığında, sis'in tıpkı görünürdeki her şeyi nispeten gizleyip, muğlak bir hale getirmesi gibi, Kürdistan'da yaşam süren insanların hayatla olan ilişkilerinin de adeta sisli bir tabakayla örtülmüş gibi muğlaklıkta sürüp gitmekte olduğunu yansıtmak istediği düşünülebilir. Umutla umutsuzluğun, yaşamla ölümün iç içeliğinin metaforik temsilidir sis.

Yönetmenin sis ile olan ilişkisini bizzat kendi cümleleriyle özetlemek de mümkündür: "Ne zaman yurdumu, Kürdistan'ı düşünsem aklıma hep kar, soğuk ve sis gelir. Sis her yerdedir. Yaşam burada ekonomik, politik ve sosyal olarak da sislidir; ağır bir sis tabakasının altında saklı durur." Ghobadi, Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni* kitabı üzerinden özetlediği Absürd yaşam algısını bu vesileyle ve gerçeklikle Kürt yaşam alanlarında görmektedir. Kürdistan'da savaşın dolaysız tanığı halindeki çocukların yaşamaktan başka çareleri yoktur. Aile büyüklerinin 'Sınır' odaklı ölümlerinden miras aldıkları "saçma" bir hayatı yine de umutla sürdürmeyi denemektedirler...

Sınırda Ölüm

Yönetmenin Sis ile doğrudan ilişkili bir diğer kavram ve imgelemi kuşkusuz Sınır'dır. Kürdistan gibi dört ayrı devlet topraklarıyla bölünen bir coğrafyada halkın direkt olarak fiziksel temas durumunda kaldığı somut gerçek muhakkak ki sınırdır. Sis'in muğlaklığında yer yer yok sayılan, ya da soyut bir biçim kazanan, hatta bir idea haline gelen sınır, halkın gündelik yaşamında olduğu kadar coğrafyanın her türden sanatsal aktivi-

tesinde de mecburi yer bulur. Sınır, Kürt halkı için "aşılabilir" açıklıkta bir çizgidir. Tarihinde son yüz yıllık bir süreci çatışmaların, büyük yıkım ve savaşların odağında geçiren bir toplum olarak Kürtler, öz vatanlarına yöneltilen bu devletsel, iktidar eliyle yaratılan somut sınırları algısal düzlemde kabul etmeye hiç bir evrede razı olmamışlardır. Bunun bir yansıması olarak Ghobadi filmlerinin birer "yol" filmi olması olduğu kadar, istisnasız her filminde bir amaç olarak sınır'ı aşmanın varlığı gösterilebilir.

Modern dünyanın ironik yazarlarından Franz Kafka'nın kendi özgün üslubuyla 'amaç edinme' üzerine kurulan Şato ve özellikle Dava romanlarında olduğu gibi, daima hedeflenen ve fakat bir türlü ulaşılamayan, somut bir gerçeklik olarak kabul görmesine karşın soyut bir hal kazanan, umutlu çabaların genel olarak sonuçsuz kaldığı, asıl amacın hedefe ulaşmak adına sarf edilen performansın olduğu 'mücadele etme' halini, direkt olarak Bahman Ghobadi sinemasında da gözlemlemek mümkündür. Kafka'nın ulaşılamayan şatolarının ve mahkeme salonlarının yerine Ghobadi sınırları, sis ile muğlaklaştırılan ve gündelik yaşamın en temel odağı haline gelen sınırları koymaktadır. Bu nedenledir ki, Kafka'yı bir "yazı insan, deneysel insan" olarak gören Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin yazar Kafka'nın "yazı ya da anlatım makinesi" üzerinden vardıkları bir değerlendirmeyle Minör Edebiyattan söz etmeleri gibi; Bahman Ghobadi için de her ne kadar filmlerinin altına kendi ismiyle imza atmış olmaktan kaçınmamış olsa da, bir tür "yok oluş" sürecini gün be gün tamamladığı ve var olan gerçeklik ile düşsel olanı özdeşleştirerek sinemasına muğlak bir yön verdiği için Minör bir sinemasal çerçeveye sığındığını ve kendi varlığının göz ardı edilmesine olanak sunarak anonim bir görüntü öbeği haline geldiğini söylemek yerinde bir tespit olacaktır. Zira Kürt sineması veyahut Kürt figürü olarak halihazırda tüketilen Ghobadi



imgelemi, Kürdistan coğrafyasının doğa-insan ilişki çıkmazına odaklandığı ölçüde ve yönetmen müdahalesinin dışında durduğu sürece, Bahman Ghobadi'nin bireysel bir imajı olmaktan çıkarak toplumsal ve kültürel bir aktarım, Kameralı Adam tarafından kayda dökülen birer görsel-işitsel unsur halinde varlık bulmaktadır.

Elbette yönetmenin gerçeklik eksenli filmlerinde sınırı yalnızca malum dört devlet arasında erk eliyle çizilmiş, mayınlanmış ve bölge halkının süre giden olağan yaşantısına kasıtlı ve ölümcül olarak müdahil olan 'yasal' bir düzenleme olarak görmek yeterli değildir. Sınır, somut varlığının yanında kavramsal olarak da Kürt dünyasının bir gerçekliğine tekabül etmektedir. Kaplumbağalar da Uçar filminde umut ile ölüm arasında kurulan doğrudan ilişki tam olarak bir sınır ilişkisidir zira: Filmde sınır, aşılması hedeflenen ama bir türlü cesaret edilemeyen bir duygu haline de gelir böylece.

Şu noktada, Bahman Ghobadi sinemasında sınır'ın somut sorgulanışını özetlemek gerekirse: Sarhoş Atlar Zamanı filminde Eyûb'un babası sınırda kaçakçılık yaparken mayına basıp ölür; Kaplumbağalar da Uçar filmindeki çocukların kopmuş olan ellerinin, ayaklarının yegane nedeni sınır ve mayındır ve

bu, tahammül edilmesi zor, katı bir gerçekliktir. Yine aynı filmde bir ayağı mayın yüzünden sakat olan bir çocuk, sakat olan bacağını silah gibi tutarak ateş eder gibi yapar ve sınırın öbür tarafındaki Türk askerlerinin beklediği nöbet kulübesinden bu oyuna ölümcül ateşle karşılık verilir. Filmde doktor olduğunu söyleyen bir karakterin durmadan İran-Irak arasında "gidip-geldiğini" söylemesi ise sınırın yok sayılmasına dair bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Annemin Ülkesinin Şarkıları adlı filmde Irak Kürdistanı'ndaki bombardımandan kaçan mültecilerin bulunduğu bölgeye Hınara'yı aramaya giden Mirza'nın, oğullarının arada sınır telleri çekili olmasına rağmen, çocukları eğlendirmek için enstrümanlarını çalıp şarkı söylemeleri sınır ile olan ilişkiyi çok iyi tanımlayan bir sahnedir. Aynı sahneyi yönetmenin bir diğer metaforik imgelemi olan "ses" minvalinde de değerlendirmek mümkündür...

"Ses, En Net Sınırdır"

Gilles Deleuze'un müzik ve sinema felsefesi üzerine fikir yürüten Ulus Baker; görünürlükle ilişkili olarak değerlendirilen sınırların aksine, en net sınırın "ses" olduğunu ifade eder. Bah-



man Ghobadi'nin ana akım sinema yaklaşımının dışında duran gerçekçi tutumu üzerinden değerlendirdiğimizde, Annemin Ülkesinin Şarkıları ve Yarım Ay ve hatta Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor filmleri için, ses ve sınır eksenli metaforik bir ortaklığa tanıklık etmek mümkündür.

Yukarıda da örneklendirdiğimiz gibi yönetmen, Annemin Ülkesinin Şarkıları'nda Mirza'nın oğullarının sınırı aşan "ses"leri aracılığıyla sınırın varlığını muğlaklaştırırken; Yarım Ay'da Mamo'nun kadın sesiyle ilgili olumlanan yaklaşımı ve bunun aksine oğullarının kadın sesinin uğursuzluğuna olan inanışları çerçevesinde sesi aşılması neredeyse olanaksız bir sınır haline getirir.

Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor filminde ses yine iktidar eliyle yasak kılınan ve buna karşı çıkanların sınırı aşmaları için bir gerekçe haline gelen temel bir sorundur. Film boyunca aynı ses ve sınır problematiği, aynı kavramlar üzerinden tartışılır.

Kültürel bir kod olarak ses, Annemin Ülkesinin Şarkıları ve Yarım Ay'da Kürtlerin gündelik iş ritüelleri üzerinden de perdeye yansıtılır. Şiirselliğin hüküm sürdüğü bu sahneler yönetmenin sesi Kürt coğrafyasının ayrılmaz bir parçası olarak gördüğünü de ortaya koyar. Kürtlerde 'iş müziği' olarak da geleneksellik kazanan bu ritüele Annemin Ülkesinin Şarkıları filminin henüz başlarındaki tuğla imalathanesine benzeyen bir alanda kadınların ve çocukların çalışma şekillerine eşlik eden bedensel ritimlerinin (danslarının) yarattığı işitsel unsur iyi bir örnektir. Yine Yarım Ay filmindeki enstrüman imalathanesindeki mekanik cızırtıları ve Mamo'nun Bilge Adamı düş ile gerçek arasındaki ziyareti sırasında verilen kültürel zikir haline eşlik eden işitsel unsurları bu eksende değerlendirmek mümkün görülebilir.

Yarım Ay'da ses, ilahi hale geldiği ölçüde yönetmenin gerçeklikle olan ilişkisine de son vererek filme sembolist, hatta



zamanla fantastik bir hava katmaktadır. Gerilim düzeyi Kaplumbağalar da Uçar filminde olduğu gibi Yarım Ay'da da ses üzerinden yükseltilir.

Sürgün: Sınırı Aşmak

Diğer birçok öncüsü gibi Bahman Ghobadi de, kamera ve perspektifiyle, sistemin var ettiği kalın duvarların altını oymaya başladığı andan itibaren kendisini bizzat sorunsal haline getirdiği "sınır" olgusuyla fiziksel olarak ilgili halde bulur. Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor adlı filminde, İslami rejimin müzik ve kadın üzerinde egemen halde bulunan yasakçı zihniyetini ifşa ederek; müziğin soyut ve kadının da soyut hale gelen varlığı ekseninde sinemasal bir farkındalık yaratan, bir tür direniş örgütleyen yönetmen için, sürgünde yaşamak kaçınılmaz hale gelir.

Son film çalışması Gergedan Mevsimi ile izleyenlerin İran ve Kürt sinemaları hakkındaki tek tip görüşlerini yerle bir eden Ghobadi, Batılı bir sinema gramerini de Farsi ve Kürdi imgelemlerle yoğurmanın mümkünatı üzerine düşünmemize olanak sunar. Yerinden yurdundan edilmişliğin, yersizyurtsuzlu-

ğun sebep olduğu kaosu göğüslemeye çalışan yönetmenin bu son filmine sinen derin suskunlukları, uzun plan sisli metropol çekimlerini açıklamanın yolu, Ghobadi'nin içsesine, ve belki de dingin çığlığına kulak vermekten geçmektedir.

Kendisini ifade etme olanağına nail olduğu her ortamda dillendirdiği gibi Kürt yönetmen Bahman Ghobadi'yi, "fazlaca metaforik bir dil kullandığı ve imgelem yağmurunda kaybolduğu" şeklindeki eleştirilerin karşısında ayakta tutabilen şey, onun bu filmi bir "ölme haline" karşı çıkış olarak var etme sürecinde bir yıkıntı haline gelen ruhsal durumunun açıklanmasından geçmektedir.

Daha önceki bölümlerde sıklıkla değindiğimiz haliyle "sınır" olgusu ve objesi, nesnel ve düşünsel olarak Kürdistan'da devletsel hatları belirleyen bir obje değildir. Sınır, bölgede ve bölge halkının zihninde somut olarak da bir düşünme pratiği olarak da "aşılması ve ihlal edilmesi kaçınılmaz olan" olarak değerlendirilen bir şey'dir. Yönetmen Ghobadi'nin bütün filmlerindeki karakterlerin ortak noktaları sınır ile kurdukları ve içinden çıkılamaz bir halde olan ilişkileridir. Kürt yönetmen Bahman'ın oyuncu-bedenleri bölgenin bir gerçekliği olarak her an sınırı aşarlar, ya da sınırı aşma adına çaba sarf ederler. Bu nedenle Kürdistan'ın, sınırların aşıldığı, alışılagelmiş baskıların nihilist bir duyarsızlıkla yok sayıldığı bir coğrafya olduğunu, Ghobadi'nin ticari film endüstrisi içinde yer almayan film grameri



üzerinden okumak mümkündür.

Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor filmine kadar karakterleri vasıtasıyla sınırları tahrip eden, yok sayan bir yönetmen olarak Bahman Ghobadi, bu filmiyle birlikte bizzat sınırı aşan bir yönetmen haline gelir.

Gergedan Mevsimi'ni bir metafor olarak sürgünle özdeş kılmamızın gerekleri muhakkak ki sunulu halde bulunmaktadır. Yönetmenin, başrol oyuncusunun, ana karakterin ve hatta İslam rejiminin perspektifinden bağımsız olarak değerlendirdiğimizde, sadece filmdeki kaplumbağa ve gergedan görüntüleri üzerinden dahi 'sürgün' imgelemine ulaşmak olasıdır.

Sahel karakterinin evreni, sürgünün imgelenmesi bakımından önemlidir: Suya batırılan sigara, Sahel'in gözleri açık ve ağzı kapalı vaziyette suyun dibine inmesi, bir gergedanın sırtüstü vaziyette su altında görülmesi; bu unsurların her birinin alışılmış yaşam alanlarının dışında verilmeleri bakımından sürgünlüğü imgeledikleri aşikardır.

Şimdi bir de Sahel karakterinin ağzı bağlı halde otururken maruz kaldığı kaplumbağa yağmurunu gözümüzün önüne getirelim. Hatta arka sese kulak verelim:

Başkalaşmış kabuğunda neler oluyor?
Ev dediğin çatı nerede?
İki kaplumbağa ters dönmüş,
kabuklarını bu soğuk yere sürtüyorlar,
yolundan sapmış ve terk edilmiş...

Doğrudan şiir üzerinden değerlendirdiğimizde dahi, "kaplumbağanın ters dönmüş halde olması" vasıtasıyla vurgulananın, değişen bir evren, bir doğa olduğunu anlamak güç değildir. Bu durum dolaysız olarak yersizyurtsuzluğu, başka bir ifadeyle sürgün halini imlemektedir.

Diğer bir sahnede Sahel, sırtüstü bıraktığı bir kaplumbağanın, boynu yardımıyla yüzüstü dönmesini izlerken nefesini tutar; bu sahneyi bir metafor olarak, yaşamla kurulan bağ şeklinde görmek, yine de umudu korumak olarak yorumlamak mümkündür. Çünkü bir kaplumbağanın, doğası gereği bütün fonksiyonlarını yitirdiği bir halde sırtüstü yatarken yüzüstü dönmek için mücadele etmesi, yaşamla arasındaki absürd bağın bir gereğidir. Kaplumbağa güdüsel olarak yüzüstü dönmek zorundadır. Yoksa ölür. İnsan, doğası gereği nefes alıp vermek zorundadır, yoksa ölür. Bu çerçevede değerlendirdiğimizde, Sahel'in de yaşamaktan başka bir çaresi olmadığı açıktır...

Gergedan'ın Son Şiiri

Gergedan Mevsimi, kullanılan metaforların yoğunluğu ve çokluğu bakımından Bahman Ghobadi'nin en sert ve en fazla eleştirilen filmi olmuştur. Her ne kadar bunun yegane nedeni filmin başrol oyuncularının Monica Belluci, Yılmaz Erdoğan, Beren Saat gibi ana akım sinema endüstrisine mal olmuş isimlerden oluşması olarak görülse de; özünde filmin senaryosunun ana hatlarının, bu denli yoğun metaforik bir görsel anlatımı göğüsleyebilecek hassasiyette çizilememiş olması da buna eklenebilir.

Elbette diğer Ghobadi filmlerinin aksine, Gergedan Mevsimi filminde yüksek bütçeli bir prodüksiyonun ve ana akım sinema "oyuncularının" (ki bunlar daha önce Robert Bresson'un 'model' kavramı ekseninde tartıştığımız ve Ghobadi sinemasında 'beden' olarak adlandırdığımızın aksine "oyuncu"durlar) kullanılmasının bir diğer nedeni de yine 'sürgün' ile ilintili olarak yönetmenin, yabancısı olduğu bir ülkede film çekmenin olanaksızlıklarıyla yüz yüze gelmiş olmasıyla açıklayabiliriz. Ghobadi ulusal bir televizyon kanalında yayınlanan röportajında bu

filmle, yaşadığı zorlukları aktarmanın bir yolu olarak prodüksiyona ve izleyicilerin ilgisini çekebilecek bir oyuncu kadrosuna başvurduğunu itiraf etmektedir...

Şu halde Bahman Ghobadi'nin sinemasının ulaştığı düzlemde, imaj olarak Kürt sinemasını bir yandan doğurduğunu ve bir yandan da Kürt sineması imajının bir parçası halinde ve anonim şekilde görüntü öbekleri yarattığını söylemek mümkün hale gelmektedir. Yönetmen ve Kürt sineması imajı arasındaki ortaklığın karşılıklı olarak birbirini besleme ve var kılma aşamasını tamamladığını, ve artık bir birey olarak Bahman Ghobadi imajının da ayrıca tartışmaya açık durumda olduğunu belirtmek de muhtemeldir...

BASIN DEĞERLENDİRMELERİ VE RÖPORTAJLAR



Dünyaca ünlü Kürt yönetmen Bahman Ghobadi ilk uzun metraj film çalışması olan *Sarhoş Atlar Zamanı* ile birlikte bir anda bütün dünyanın ilgi odağı haline geldi. Ustalıklı şiirselliği ve acımasız gerçekliği yalın bir dille aktarmayı başarması, bir kimlik biçiminde benimsediği sinemasının geniş kitlelerce tanınıp izlenmesinde önemli bir rol üstlendi. Sinemayı endüstriyel bir üretim-tüketim ağı olarak değerlendirmenin dışında durarak, politik bir *varolma* ve ifade gücü olarak arkasına alan yönetmen, başta etnik bir aidiyet hissiyle Kürtler ve genelde ötekileştirilen bütün azınlıklar için kamerasını bir başkaldırı aracı olarak kullandı ve sürgünde yaşamak pahasına, ruhunu beslediği doğrularından taviz vermeksizin mücadelesini sürdürdü.

Şimdilerde ise, geleceği inşa etmek amacıyla, özellikle Kürdistan coğrafyasının birçok noktasında, umutları ellerinden alınmış küçük çocukların sinema aracılığıyla yeni bir ışığın peşine takılarak duyarlılık ve yaşama arzusuyla büyümelerine katkıda bulunmak için birikimlerini bir öğretmen sorumlulu-



ğuyla paylaşıyor ve savaş mağduru bu çocukların birer sinemacı haline gelebilmelerine önayak olmaya çalışıyor Ghobadi.

Son olarak; altıncı uzun metraj filmi *Gergedan Mevsimi* ile sürgünlükle yüzleşen yönetmenin, yaşantısının en önemli kırılmalarına denk düşen dönemlerinde uluslararası basına yansıyan bazı demeçlerini, söyleşilerini ve hakkında yazılan birkaç metni buraya eklemenin yerinde olduğunu düşünmekteyim.

Sürgündeki İranlı Yönetmenin Yeniden Doğuşu: Gergedan Mevsimi

Roxana Sabari / BBC News

İranlı film yapımcısı Bahman Ghobadi üç buçuk yıl önce İran'dan kaçmak zorunda kaldığında, kendisine şunu soruyordu: *"Neden hayattayım?"*

İran istihbarat ajanları tarafından defalarca tehdit edildikten ve "pılını pırtını toplayıp gitmesi" önerildikten sonra; anayurdundan, yakın arkadaşlarından ve yapım ekibinden ayrılmak durumunda kaldı.

Mayıs 2009'da komşu ülke Irak'a ve oradan da Türkiye'ye geçti. Son birkaç yılda can güvenliği ve özgürlük uğruna İran'ı terk etmek mecburiyetinde kalan binlerce oyuncu, aktivist, gazeteci vb kervanına o da katıldı.

"İran'dan ayrıldığımda zihinsel olarak krizdeydim" diyor Ghobadi, Uluslararası Toronto Film Festivali nde BBC'ye verdiği bir röportaj sırasında. *"Bu kriz öyle ciddi bir boyuta ulaştı ki film yapamazsam öleceğimi hissettim."*

Sonuç, prömiyerini Toronto'da yapan, sürgünde çektiği ilk filmi, *Gergedan Mevsimi* oldu.

96 dakikalık film; İran'da 27 yıl hapis yatan, Sadegh Kamangar mahlaslı Kürt bir şairin öyküsünden uyarlama. Nihayetinde serbest kaldığında, ailesine öldüğünün söylendiğini öğreniyor.

"Kamangar'ın ve diğer masum İranlı mahkumların çektikleri acıları düşündüğümde, bu filmin öyküsü doğmak zorunda olan bir fetüs gibi içimde canlandı" diyor Ghobadi.

Fakat Irak ve Türkiye'de çekilen film, tam bir mücadeleydi. *"Yabancı bir ülkede film yapmak istediğinde yapımcılara ve seni destekleyecek insanlara ihtiyacın vardır"* diyor. *"Senin dilini konuşan bir ekibe ihtiyacın vardır."*

İran'dan, yardım etmeleri için film ekibi üyelerini getirdi. Çoğu ondan, geri döndüklerinde filmin konusundan ve filmi çekenden dolayı cezalandırmaktan korktukları için isimlerine film ekibi dizininde yer vermemesini istedi.

Müfritler, İranlı bir Kürt olan Ghobadi'yi, Kürt dilindeki filmlerinde İran Kürt bölgesinin bağımsızlığını savunmakla suçladılar - o bunu yalanladı.

İran'da yönetmenliğini yaptığı son filmi Farsçaydı fakat buna rağmen otoritelerin tepkisini çekti. Rejimin kültürel kısıtlamalarına karşı çıkan yeraltı müzisyenleri hakkında bir yeraltı filmiydi.

Sinemacıların filmleri için senaryodan gösterime kadar hükümetin onayını almak zorunda oldukları bir ülkede, Ghobadi'nin Gergedan Mevsimi için izin alması asla mümkün olmayacaktı.

"Devlete karşı propaganda" yaptığı gerekçesiyle 20 yıl film yapması yasaklanan ve altı yıl hapse mahkum edilen İranlı film yönetmeni meslektaşı Panahi gibi onun da hikayesi demir parmaklıklar ardında son bulabilirdi. Panahi artık hapishanede değil lakin her an tekrar içeri alınabilir.

Bu türden riskler olmaksızın, kendine sansür uygulamadan ilk defa bir film yönetebildiğini söylüyor Ghobadi.

"Senaryo onayı için yıllarca beklemek zorunda kalmadan, tedirginlik yaşamadan, özgürce bir film yapmak çok çok iyi hissettirdi. Bu filmde sakinlik görüyorum. Daha önceki filmlerimdeki sinirlilik yok."

Gergedan Mevsimi'nde hapse atılan şairi canlandıran adam İran'ı Ghobadi'den çok önce, 1979 İslam Devrimi'nden dört ay önce terk etti.

Behrouz Vossoughi İran'ın en popüler ve üretken oyuncularından biriydi, 90'dan fazla film ve oyunda rol almıştı. Devrimciler onu devrik kraliyet ailesiyle ilişkili olmakla suçladı; o

günden sonra İran'a bir daha dönemedi.

"Şimdi geri dönersem beni hapse atacaklarını sanmıyorum" diyor, Kaliforniya'da yaşayan ve İranlılar için bir efsaneye dönüşen Vossoughi. *"Ama bana yapmak istediğim türden işler yapmama izin vereceklerini de sanmıyorum."*

İran'daki meslektaşlarının baskı altında olmalarına rağmen kendilerini ifade etme yöntemleri bulduklarına ve ödüllü filmler yapmayı başardıklarına inanıyor. "Biraz daha özgür çalışabilseler İran sinemasının geleceği muazzam olur."

Gergedan Mevsimi; İran'dan ayrıldıktan sonra, bazısı İranlıları terörist olarak gösteren birçok filmde rol alan 74 yaşındaki Vossoughi'nin geri dönüşü. *"Bu rol için 35 yıl beklemiş olmaktan da memnunum,"* diyor ve, yurdu ve hayatı elinden alınmış biri olarak karakteriyle özdeşleşebildiğini ekliyor sözlerine.

Gergedan Mevsimi'nde Vossoughi'ye başrollerde İtalyan oyuncu Monica Bellucci eşlik ediyor. Bellucci onun hapse atılmış sadakatli İranlı eşini canlandırıyor. Devrim Muhafızlarından biri ona takıntılı hale geliyor ve kocasından ayrılırsa onu serbest bırakacağına söz veriyor.

"Bazı izleyiciler filmi İran'daki güncel politik durumlara karşı bir film olarak değerlendirecektir, ama ben bundan çok daha öte olduğunu düşünüyorum" diyor Bellucci, BBC'ye yaptığı bir açıklamada.

"Filmde, Şah döneminde de şiddetin ve hak ihlallerinin var olduğunu görebilirsiniz. Bu yüzden bence film, iktidarda olduklarında insanların neler yapabileceğine dair; ve bu, zamanı, siyaseti ve mekanı aşan felsefi bir sorunsaldır."

Gergedan Mevsimi'nin karanlık öyküsüne, az sayıdaki diyaloga ve puslu görüntülerine karşın Ghobadi filmin umut sunduğuna inanıyor, tıpkı onun yurdu için umut beslemesi gibi...

"Ben arkadaşlarım İran'a dönünce sorunlarla yüz yüze geldiklerinde gerçekten rahatsız oluyorum, ama onlara bütün kapıla-



rın kapanmadığını söylüyorum. Beni bu film bakımından mutlu eden şey işte buna inanmam, İran dışında çalışmanın mümkün olduğu mesajını verebilirim ve biz, söylemek istediğimiz şeyi söyleme ve seçtiğimiz yolda ilerleme zamanımız geldiğinde, teslim olmak zorunda değiliz."

Film, 43 yaşındaki Ghobadi'nin hayatta kalmasına da yardımcı oldu. *"İnsanların yalnızca bir defa doğduğuna inanırdım, fakat şimdi yeniden doğduğumu hissediyorum, sanki yeni bir yaşama gözlerimi açmış gibiyim. Kendimi bir çocuk gibi görüyorum, enerji ve umut dolu..."*

Ghobadi'nin Gözünden İran

Wolfgang Spindler / EuroNews

Son filminiz Gergedan Mevsimi, İran'ı terk ettikten sonraki ilk filminiz. Kendi yurdunuz dışında ilk defa çalışmak nasıl bir duyguydu? Bir şok mu yoksa bir rahatlama mı hissettiniz?

İlk olarak şunu belirtmeliyim ki İran'ı ben terk etmedim, onlar beni ülkemden kovdu. Bir yerin dilini ve kültürünü bilmeden orada film yapmak çok zor. Bu nedenle bu film, İran'dan ayrıldığımdan bu yana hissettiklerimi yansıtıyor. Yani oldukça kişisel bir sanat çalışması.

Cannes Film Festivali esnasında meslektaşınız Asghar Farhadi ile görüştüm. Bana İran'daki sansür ve kısıtlamalardan söz etti. Ama onun bahsettiği sadece otoritenin dikte ettiği bir sansür değil, film yapımcılarının kendi yürüttükleri bir iç sansür mekanizmasıydı. Sizin bu konudaki görüşünüz nedir?

Sansürle ilgili daima söylediğim bir şey var. Biz otomatik olarak devletten daha kötü olabiliyoruz. Evet, sansüre karşıyız fakat rejim güçlerinin sürekli baskısı altında kaldığımızda buna itiliyoruz. Sanki ölüm hücrelerine konulan mahkumlar gibi. Sana o kadar kötü davranıyorlar ki en sonunda sen kendini öldürmeye karar veriyorsun. İran sanki hüküm giymiş bir mahkum gibi. Kurşuna dizilmiş ama kurşun kalbi ıskalamış. Şimdi çok ağır yaralı. Bizim bu ülkenin yeniden ayağa kalkmasına yardım etmemiz gerekiyor.

Ülkenizden nihayet ayrılmanız gerektiğinde büyük bir hüzün ve acı hissetmiş olmalısınız...

Üç dört yıldır orada beni zapt etmeye, boğmaya çalışan bir el varmış gibi hissediyordum. Bu film, bu hissiyattan kurtulmama yardım etti. Şimdi biraz daha rahat nefes alıyorum.

Bir defasında da sinemadan nefret ettiğinizi söylemiştiniz. Ancak bir film yapımcısı oldunuz. Bir yönetmen olmak sizin için ne anlam ifade ediyor? Misyonunuz nedir? Sizi motive eden şey ne?

Tam olarak emin değilim ama benim çocukluğumdan, çocukluk hatıralarımdan gelen bir enerji var. Bu beni uçuruyor ve film yapmama yardım ediyor. Bu enerji benim yurdumdan, kültürümden, halkımdan ve Kürtlerin yıllardır süren talihsizliğinden, dünyanın o köşesinde daha da ağır hissedilen güvensizlik duygusundan geliyor. Bütün bunlar beni film yapmaya itiyor. Şu bir gerçek ki filmi veya tiyatroyu gerçek anlamda hiçbir zaman sevmedim çünkü şartlar çok zordu. Bir film yapımcısı için ideal şartlar yoktu. İran'da hiç huzur içinde film çekmedim. Hiç yönetmen koltuğuna oturup 'kamera, motor' demedim. Öyle bir koltuğum olmadı hiç.

Anlıyorum, ancak sinema hikayenizi anlatmak, ülkenizin durumunu yansıtmak, İran'ı ve sorunları büyük bir pencereden dünyaya aktarmak için çok önemli. Bu yüzden İran filmleri yapmak, yönetmek ve izlemek büyük bir önem taşıyor.

Biliyorum. Zaten benim kendi yolumda ilerlememin nedeni de bu. Filmler ve kameralar etkin birer silahtır. Çoğu zaman silahsızdım ama şimdi silahlandım ve bunu anayurdumu savunmak için kullanıyorum. Aynı zamanda ülkemin kültürünü ve insanlarını dış dünyaya yansıtmaya çalışıyorum. Ben düşünmek için bile izne ihtiyacınızın olduğu bir ülkeden geliyorum. Otoriteler sizin bir film yapımcısı olarak ne düşündüğünüzü ve gelecek için planlarınızın ne olduğunu bilmek istiyor. Hatta hangi konu hakkında yazdığınızı da bilmek istiyorlar. Senaryo hazır olduğunda, hükümet bu senaryoyu çekmenize izin vermek için sizi aylar ve hatta yıllarca bekletiyor. Sonunda filmi çekmenize izin veriyorlar. Sonra siz filminizi çekerken devletin

istihbarat ajanlarına bunu göstermek zorundasınız. En sonunda filmi gösterime sokabilmek ve festivallere yollayabilmek için yine izne ihtiyacınız var. Korku ve panik söz konusu. Boğulduğunuzu hissediyorsunuz. Bütün bunlar bir film yapımcısı için muazzam eğlenceli.

Arap Baharı'nın kimi Arap ülkelerini altüst ettiğini gördük. Ancak bu ayaklanmalar kapıya dayanmışken bir Acem Baharı olmadı. İran'da değişim adına hiç umut var mı?

Bir Acem Baharı değil de bir İran Baharı diyebiliriz, çünkü İran sadece Acemlerden ibaret değil. Acemler küçük bir bölüm. İran demek Kürtler, Beluciler, Araplar, Azeriler ve diğer etnik gruplar demek. Eğer bu etnik gruplar ayaklanırsa İran'daki Bahar, 2009'dakinden çok daha güçlü olur. Ancak bence hem dünya çapında hem de ülke içinde bu halk hareketini bastırmaya yönelik bir niyet vardı. Bence İran Baharı ile Kürtler, Azeriler, Beluciler çok yakında ayaklanacak. Ben, rejimin kendiliğinden tüm farklı etnik gruplardaki İranlı vatandaşlarına insani haklarını geri vermeyi kabul edeceğini ümit ediyorum.



Kürt Filmi Gergedan Mevsimi: Tutku ve Hüsranın Şiirsel Bir Hikayesi

Kaori Shoji / The Japan Times

İranlı film duayenleri Abbas Kiarostami ve Mohsen Makhmalbaf'a kıyasla, İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi İran dışında ve Avrupa film festivali çevrelerinde daha az tanınıyor. Bu, sinema dünyası adına çok büyük bir eksiklik, zira her bir çalışması unutulmaz nitelikte ve belleğe kalıcı birer pençe izi bırakıyor.

Son çalışması, *"Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor,"* (2009) Cannes Film Festivali'nde Jüri özel ödülüne layık görüldü ve İranlı genç müzisyenlerin ülkelerinden kaçma çabalarını bütün dünyaya yansıttı. Kürt olmasından dolayı şüpheli bir politik konumda görülen Ghobadi'nin, "İran Kedileri" filmiyle birlikte ismi hükümetin kara listesinin ilk sırasına yerleştirildi. Asker ve polisin takibinden kurtulan Ghobadi, şimdi Türkiye'de yaşıyor.

"Gergedan Mevsimi" Ghobadi'nin sürgünde çektiği ilk filmi. Bir sevgilinin okşayışına benzeyen görselliğinin derin ve enginliği aynı anda yüzünüze sertçe indirilen bir tokat gibi. Film sayesinde, para ve statü yardımıyla en temel hak ve hürriyetleri elinden alınan bir bireyin nasıl tanımlandığına tanıklık ediyoruz. Kıskançlık ve ihanetten doğan yıkıcı etkiyi, zehri görüyoruz. Sonuçta, filmde, 30 yıl ayrı kalan bir çiftin arasındaki aşk hikayesine şahit oluyoruz.

Mina rolünde efsanevi İtalyan oyuncu Monica Bellucci'nin yer alması dahiyane -hiçbir Müslüman kadın oyuncu Bellucci'nin örtündüğü gibi örtünemez veya bu denli yüksek bir cinsellik sergileyemezdi. Onun varlığı, Gergedan Mevsimi'nin altta yatan mesajlarından birini açığa vuruyor: İran, oyunculara ve film yönetmenlerine ülkeyi terk edip başka yerlerde çalışmaları dışında hiçbir seçenek bırakmayarak, sanatsal yetenek ve ifade-



ler açısından kurak bir arazi haline geliyor. Vossoughi, devrim döneminde ülkeden kaçmak zorunda kalmadan önce, İran'ın en büyük oyuncularından biriydi. Şimdi ABD'de yaşıyor. Ortak nokta ise şu: Film, zararsız bir şiir kitabı yazmasına rağmen 27 yıl hapse mahkum edilen İranlı Kürt şair Sadegh Kamangar'ın hayatından esinlenmiştir. Onun dizeleri, Gergedan Mevsimi filminde Bellucci tarafından okunuyor.

Uluslararası Toronto Film Festivali'nde, Ghobadi "İran politikasıyla ilgilenmediğini" ve filmlerinin politik olmadığını söyledi. Fakat aynı zamanda etnik olarak Kürt olan bir İranlı olmasından dolayı, niyeti her ne olursa olsun, politikalar onun öykülerine gölge etmeye devam edecektir. Gergedan Mevsimi dünyanın her yerindeki siyasi mahkumlara ithaf ediliyor ve *Sahel*'in hayaleti andıran varlığı, filmin derinliklerinde gizlenen - kaderleri hakkında bilgi veriyor. Sahel'in bütün hayatı çalınmıştır ve artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Nihayetinde İstanbul'da Mina ile karşılaştığında, direkt onu görmeye gitmiyor, aracının içinde oturuyor, denizi izliyor. Bu oldukça güçlü ve unutulmaz birçok sahneden yalnızca biridir.

Sanat ve Sıkıntılar

Gilda Boffa, Zoya HONARMAND / Offscreen - Ocak 2009

İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi dünya sineması içindeki ilk Kürtçe uzun metrajlı filmi yaptı (*Sarhoş Atlar Zamanı*, 2000). O zamandan bu yana, Kürtleri filmlerinde temsil etmesinden dolayı önemli bir konumda bulunmaktadır. Temmuz 2008'de Tahran ofisinde kendisiyle bir görüşme yaparak Kürt izleyicisi, sinemanın kültür ve toplum üstündeki etkisi, İran sinemasının güncel durumu ve filmlerindeki çocuk ve sınır imgelemi üzerine düşüncelerini sorduk.

Yarım Ay filminizin kamera arkasında sizin için filmlerinizin İran'da gösterilmesinin önemli olduğunu söylemiştiniz. Ayrıca şu sıralar Kürdistan'da bir sinema binası yapımıyla uğraşıyorsunuz. İranlıların ve Kürtlerin filmlerinizi izlemeleri neden çok önemli, biraz anlatır mısınız?

Çünkü her şeyden önce, ben bir Kürdüm ve dört ülkede, İran, Türkiye, Suriye ve Irak'ta toplam dört milyon Kürt var. Yıllardır bir sinema salonumuz ya da film okulumuz veya Kürt filmleri, Kürtçe filmler yoktu. Dünyadaki ilk Kürtçe uzun metraj filmi çeken ilk Kürt yönetmen olmaktan çok büyük onur duyuyorum. Demek ki artık bir izleyicim var - bu dört milyon Kürt benim seyircim.

Yani sizin için bu bir sorumluluk.

Evet, sorumluluk. Milliyetçilikle ilgili bir mesele değil. İlk olarak Kürtlerle ilgili filmler yaptım, çünkü ben Kürdüm, filmlerim Kürtçe çünkü ben bu dili iyi biliyorum. İmkanım olduğunda Farsça filmler yaparım ve böylece uluslararası izleyici kadar Kürtler ve İranlılar da bundan keyif alabilirler. Birkaç yıl içinde, eğer İngilizcem gelişirse, belki Meksika'da İngilizce bir

film yapabilirim. Neticede benim için önemli olan insan olmaları. Ama tam şimdi seninle konuşurken, İran'daki Kürtler çok mücadele ediyorlar, onların hayatları diğer İranlılarınkinden çok daha zor. İkinci sınıf vatandaş onlar. Sosyal ve ekonomik durumları çok iyi değil. Daha iyi yaşam koşulları için mücadele ediyorlar. Bu yüzden burada bir gösterim merkezi inşa etmek istiyorum. Yakında orada 500 kişilik en büyük atölyemi düzenlemeyi umuyorum, her birimiz bir çekim yapacak ve ben dahil birlikte 500 yönetmenli bir film yapacağız. Dünyada böyle bir iş yok. Kürt çocuklarına bazı fikirler ve birkaç kamera vereceğim... Ne yazık ki, İran'da olduğum ve bu işler bu denli sıkı kontrol altında olduğu için, yalnızca şu anki fiziksel, ruhsal ve psikolojik durumum olanak verdiği ölçüde insanlara yardımcı olabiliyorum.

Diğer halklardan çok Kürtlerin filmlerinizi izlemesi sizin için daha mı önemli?

Kürtler başta geliyor. Filmlerimin ilk olarak Avrupa'da mı Kürdistan'da mı gösterileceği konusunda seçim yapmak zorunda kalsaydım, ilk olarak Kürdistan derdim. Çünkü onlar film izleyemiyorlar - bizim gösterim salonlarımız yok. Ama eğer ben onlarla bir film çekersem izlemek zorunda kalırlar, o zaman bana ya da başka birine sinema salonu inşa ettirirler. Bu, bölgedeki kültürel gelişime katkı sunar. Avrupalıların yeterince sineması var. Dünyadaki dört milyon Kürdün ise dört sinema salonu yok! Benim yerimde olsanız siz de aynısını yapardınız. Fakat filmlerimi herkes için yapıyorum - Kanada'da, Amerika'da gösterilmelerinin nedeni ve seyircinin ilgisini çekmelerinin nedeni bu. Dünyadaki filmlerin %92'sinin insanlıkla ilgili olduğunu düşünüyorum. Bazısı olumlu yönlerini, bazısı ise olumsuz yönlerini işliyor. Benim açımdan bu doğru bir şey değil, tüm bu filmler insanlığa hizmet için yapılıyor. Hayvanlarla ilgili bel-

geseller dahi seyirciye insanlık hakkında bazı mesajlar veriyor.

İran sineması hakkında ne düşündüğünüzü anlatır mısınız?

Doğrusunu söylemek gerekirse bu konuda pek fikrim yok. Devrimden önce ve sonra çekilmiş, değerli bulduğum bazı filmler vardı, fakat hükümet tarafından yönetilen ve sansürlenen bir sinema olduğundan köşeye sıkışmış durumda - bana göre sinemanın evrensel hale gelebilmesi gerekiyor. On-yirmi yıl önce kültürel çalışmaları yönetenler, İran sinemasının başıboş hale gelmesinin sorumlularıdır. Sinema adına herhangi bir finansal destekte bulunmadılar, modern tesis veya film eğitimi sunmadılar. Ayrıca yıldan yıla daha da kötüye giden sansür uygulamaları İran sinemasını tekrardan ibaret hale getirdi - şimdi yalnızca kendini tekrar ediyor. Ben de kendimi tekrarlıyorum, çünkü çekim izni alabilmem için kendime sansür uygulamak zorundayım. Daha sonra Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'na sunuyorum ve onlar da kendi bakış açılarına göre yeniden sansürlüyorlar. Bu formüller tekrara düşürüyor ve yabancı seyircinin ilgisi azalıyor, piyasa artık bunu istemiyor.

Ama sansürün yanında, bizim film yapımı için ekipman ve bilgi eksiğimiz olduğunu da düşünüyorum. Bu nedenle, İran sinemasına ilgi çekmemiz mümkün görünmüyor. Hükümetin kısıtlamaları kalkarsa belki o zaman birkaç büyük yönetmen dünya sineması içinde yer bulur.

O halde İran sinemasının geleceği hakkında umutlu musunuz?

Çok karamsarım. Ekip olarak bir şeyler yapabileceğimizi sanmıyorum çünkü her şey kontrol ediliyor. Festival, Bakanlık, film stokları, ekipmanlar, banka kredileri, çekim izinleri... hepsi hükümet tarafından denetleniyor. İnsanlar bu koşullar altında bir araya gelemez. Her birkaç yılda bir, birkaç filmin başarılı olma

şansı olduğunu düşünüyorum ama bu gerçek bir başarı değil. Başarı, Latin Amerika sinemasının tam şimdi dünyada gelişerek gösterdiğidir.

Buradaki bir sinemacının düşünmek zorunda olduğu ilk şey, bu sansürden nasıl kurtulacağıdır. Fakat ne yazık ki -onları destekleyecek sivil toplum kuruluşları olmadığı için- bizim sinemacıların %99.9'u sansür ve hükümet iradesine teslim olmuş durumda. Onların istediği her şeyi yapmak zorundalar. Çünkü eğer yapmazsak, filmimizi gösterime sokmamıza izin vermeyecekler, bütçe ayırmayacaklar, gelecekte bize film çekim izni vermeyecekler. Depresyona girmeye başlıyorsun. Başka bir dil de bilmediğin, Avrupa kültürüne aşina olmadığın ve İran dışında film çekme yollarını bilmediğin için, soğukkanlı olmak ve anlamsız filmler yapmak zorunda kalıyorsun. Şu anda her bireyin bu kısıtlamalardan kurtulması gerekmektedir. Ben kişisel olarak deniyorum ve iyi filmler çekmeyi umuyorum, fakat Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'nın kısıtlamalarına uygun olarak bu filmleri yapmaya hazır değilim.

Kürdistan'da çekilen filmlerin buradaki halk üzerine ne denli büyük etki ettiğinden bahsediyordunuz. Sizce sinemanın halk ve kültür üzerindeki etkisi nelerdir?

Doğrudan ve dolaylı etkileri var. Mesela Kürdistan'da, ben kısa filmler yapmaya başlamadan önce hiç kamera yoktu. Siz filmler yapmaya başlayınca, kameralar piyasaya çıkıyor. Şimdilerde (Kürdistan'da) yaklaşık bin genç film yapıyor. Sinema doğrudan yaygın hale geliyor. On-yirmi kadar küçük çaplı film yapım şirketi kuruldu. Birçok Kürtçe film yapılıyor, Kürt televizyon kanallarına programlar yapmaya başladılar. İş olanağı doğdu. Kürdistan'da 500 ile 1000 arasında bir kitlenin sinema aracılığıyla gelir elde etmekte olduğunu söyleyebilirim. Belgesel, kurgu, kısa ve uzun metraj filmler çekiyorlar. Uzun vadede



bu, kültürün şekillenmesinde büyük bir etkiye sahip olacaktır. Bu filmlerin toplamı yılda 1000 dakika yapsa, demek ki Kürtler ve Kürt kültürü, müziği hakkında 1000 dakikalık veri ortaya çıkar. Sonrasında kendisini dünyaya sunarak diğer kültürlerle tanışıp etki yaratabilir.

Biraz da sizin sinemanızdan konuşalım. Sınır, filmlerinizde önemli bir rol oynuyor, özellikle de son sahneleri sınırda geçen Sarhoş Atlar Zamanı ve Annemin Ülkesinin Şarkıları filmlerinizde.

Birinde Irak'a geçiyor, öbüründe bu tarafa geliyor.

Evet, kesinlikle. İranlı bir Kürt olarak, sınırların sizin hayatınızdaki rolü nedir? Sizin için ne anlama geliyorlar ve filmlerinizde neden betimliyorsunuz?

Irak sınırındaki Bane adında çok küçük bir kasabada büyüdüm. Sınır evime yaklaşık otuz beş kilometre mesafedeydi. Yani bizzat kendim sınırda doğdum. Doğduğum günden beri sınırdan kaynaklanan savaşlar gördüm. İç savaşlar, devrim, Kürtlerle İran hükümeti arasındaki, İran ve Irak arasındaki savaşlar...

Onlar bizi bombaladıklarında herkesin nasıl da Irak tarafına hücum ettiğini, Irak Kürtlere saldırdığında ise Iraklı Kürtlerin bu tarafa nasıl kaçtığını gördüm. Çocukluğumdan itibaren sınırı bilerek büyüdüm. Annemin ve nenemin anlattığı hikayelerin büyük bölümü sınırlar hakkındaydı. Bizim sokakta yaşayan komşular arasında, adı Sınır (Sînor) olan üç kız vardı. Ben onların adlarının neden Sınır olduğunu merak ettim hep. Sonra bunun kültürümüzün bir parçası olduğunu öğrendim.

Biraz daha büyüyüp kitap okumaya başladığımda, Kürtlerin dört farklı ülkede yaşadıklarını ve hepsinin arasında sınırlar, duvarlar olduğunu öğrendim. Birden sınırın önemi arttı. Avrupa'ya gitmeye başladığımda da Kürdistan ve Ortadoğu'daki yaşam kalitesini daha net görebildim. Onların pasaport veya kısıtlama olmaksızın tek bir bisikletle bütün Avrupa'yı gezmeleri mümkünken benim Irak Kürdistanı'na geçmek adına izin almak için tam bir yıl beklememin nedenini merak ettim. Bir yıl beklemek zorundaydım! Sınır ise yaşadığım yere en fazla 50 kilometreydi. Bu tam bir işkence.

O zamandan sonra sınırlardan nefret ettim. Ortadoğu'dan, ülkemden, Kürdistan'dan nefret ettim. Sınırların neden bu kadar kutsal kabul edildiğini anlayamadım. Bu nedenle filmlerimde sınırlara bu kadar karşı duruyorum. Dünyanın çok küçük olduğunu düşünüyorum - küçük bir arka bahçe gibi. İnsanların etrafında binlerce duvarın yükselmesi onu değersiz hale getirmekte.

Çalışmalarınızda dikkat çeken çok önemli diğer bir konu da mücadele ve zorluklar. Neden izleyici için bu zorluklarla karşı karşıya kalmanın önemli olduğunu düşünüyorsunuz?

Bu filmler benim hayatımın parçaları. Çok sıkıntılı bir ortamda büyüdüm. Filmlerim de içimde olup bitenlerin bir yansıması. Yaşadığım şeylere benzer filmler yapıyorum. Stresli ve

depresifim, bu halimden dolayı üzgün ve kızgınım, öfkeyle filmler yapıyorum.

İşime daima hayatımı da dahil etmeye çalışırım. Yaptığım tam olarak bu. Filmlerim de hayatım gibi. Aslında filmlerimde görünenden çok daha fazlasına katlanıyorum. İnsanlar filmlerimden çok üzüntülü ayrılmasınlar diye mizah ve hiciv kullanıyorum.

Filmlerinizde ve genel olarak İran sinemasında çocukların üstlendiği roller hakkında ne düşünüyorsunuz?

Onları çocuk olarak görmüyorum. *Yarım Ay* ve *Annemin Ülkesinin Şarkıları* büyükler üzerine. Diğer filmlerimdeki çocuklar... siz onları çocuk olarak görüyorsunuz ama çocuk değiller. Benim inancıma göre biz Kürtler çocukluğu yaşamadan büyürüz. Dünyaya gelir ve yirmili yaşlarımıza gireriz. Filmlerimdeki çocuklar, Avrupalıların otuzlu-kırklı yaşlarında maruz kaldıkları acıları çekiyor ve mücadele ediyorlar. Modern Avrupa ve Amerika'daki gibi çocuklar değiller. Filmlerimin çocuklarla hiç ilgisinin olmadığını söyleyebilirim; küçük bedenleri, fakat büyük ruhları olan insanlar onlar.

Nükleer Müzakereler İranlı Yönetmenlerin İşine Yarayacak mı?

Tobias Grey / The Wall Street Journal

Sarhoş Atlar Zamanı (2000), *Kaplumbağalar da Uçar* (2004) ve *Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor* (2009) gibi şiirsel ve cesur filmleri ile uluslararası film festivallerinden çok sayıda ödül alan İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi, ayrılıkçı olduğu suçlamasının ardından, yedi yıl önce İran'dan ayrılmak zorunda kaldığını söylüyor. *"Yarım Ay (2006) adında bir film yaptım ve bu filmde Büyük Kürdistan haritasını göstermekle suçlandım ki tamamen asılsız bir yalan bu"* diyor Ghobadi. *"İş ve özel hayatımla ilgili gittikçe daha zor dönemler yaşıyordum ve bu yüzden ayrılmam yönünde baskı hissettim."* Şimdilerde Irak'ta yerleşik olan fakat çalışmaları için sıklıkla Amerika ve İngiltere'ye de gitmekte olan Ghobadi, nükleer müzakereler başlamadan önce yaşlı annesini ziyaret etmek için İran'a dönmeyi planlıyordu. İranlı arkadaşlarından, geri dönmesi sakıncalı olanlar listesinde bulunduğunu öğrenince bundan vazgeçti.

"Nükleer müzakereleri duyduğumda kendimi iyi hissettim fakat içten içe gergindim aynı zamanda" diyor Ghobadi. "Ruhani seçildiğinden beri hiçbir şeyin değişmediğini görüyorum. Sanki koca bir su tankı varmış ve onu boşaltmak için tek bir su bardağı. Hiçbir değişim görmüyorsun ama olumlu bir şeyler olacakmış gibi hissediyorsun - özellikle son bir kaç gündür."



Bahman Ghobadi: İnsanlığı Sınırlar Ayırmaz

Cumhuriyet Gazetesi

Erbil'den Bağdat'a geçerken ulaştığımız Bahman Ghobadi, *"Kobani'ye 40 kamera ile gidip bu kameraları kendi filmlerini çekmek üzere ve Kobani'nin sesi olması için çocuklara vermeyi planlıyorum"* diyor.

...

Türkiye ve Kobani'nin birbirine sınır olduğunu hatırlatan Ghobadi soruyor:

"Sınırlar yüzünden daha ne kadar süre bu hataları yapmaya devam edeceğiz? Biz tek bir yerden gelen insanlarız. Tarihimize bakarsanız, Türk, Kürt, Faslı, Arap; hepimiz kardeşiz. Şimdi 21. yüzyılda bu sınırlar yüzünden birbirimizle kavga ediyoruz."

Ghobadi Türkiye'de de yaşadığını, İstanbul'u evi olarak gördüğünü söylüyor. Türkiye'yi ve insanlarını tanıdığını hatırlatan Ghobadi, bu topraklarda nerede bir sorun yaşansa, *"Tıpkı Kobani için yapacağım gibi sizin için de koşup yardım ederdim"* diyor.

Sanatçıların, bu konularda öneminin büyük olduğunu vurgulayan Ghobadi, şimdilerde Hollywood'dan önemli isimlerle görüştüğünü, Kobani'ye destek için bir imza kampanyası başlatacağını söylüyor.

Sanatçıların, insanların sesi olması gerektiğini belirten ünlü yönetmen, kendisinden de örnekliyor:

"Şimdi filmlerimle insanlık için savaşıyorum. Artık olaylara aynı şekilde bakmayan yeni jenerasyonla çalışıyorum. Bu çocuklar tüm bunları duyup nefret etmeyi, insanları düşmanları gibi görmeyi, olayları olmadığı gibi yorumlamayı öğrenebilirler. Bu durumdan çok endişeliyim. O yüzden Kobani'ye 40 kamera ile gidip, bu kameraları kendi filmlerini çekmek üzere ve Kobani'nin sesi olması için çocuklara vermeyi planlıyorum."

Bahman Ghobadi, uzun yıllardır doğup büyüdüğü topraklar-



dan uzak, sürgün hayatı yaşıyor. Yaşamının bir kısmını Erbil'de, bir kısmını İstanbul'da sürdürüyor. Şimdilerde çocuk eğitimi için bazı animasyon projeleri, kitap, dergi ve müzik çalışmalarıyla uğraşıyor.

Ayrıca bu yıl için bir film projesine kafa yoruyor. 2004 yılında da ABD-Irak savaşındaki çocukların hayatlarından esinlenerek *Kaplumbağalar da Uçar* adlı filmi yazıp yönetmişti. Bu filmi için de, *"Filmimi diktatör ve faşistlerin politikalarına kurban edilen tüm masum dünya çocuklarına ithaf etmek istiyorum"* demişti.

Bahman Ghobadi ile İran ve Müzik Hakkında

Montana Wojczuk / BombMagazine - Nisan 2010

Müzik, İran'da tehlikeli bir sanat. İran Kürdistanı'ndan yönetmen Bahman Ghobadi, *Kimse İran Kedilerinden Bahsetmiyor* adlı yeni filminde Tahran'da bir avuç yeraltı müzisyeninin bir grup kurma mücadelesini anlatıyor. İran kamuya açık alanlarda müzik yapılmasını ve özellikle Batılı müziği yasaklayalı otuz yıldan fazla oldu. Filmin genç kahramanları Negar ve Aşkan, indi-rock müzisyenidirler ve yurtdışında konser vermek için bir grup kurmaya ve pasaport almaya çalışmaktadırlar. Müzikal sahneler boyunca Ghobadi bize Tahran'ın muazzam ve "öfkeli" halini gösterir. Film, Bahman'ın bildiği ve hayranlık duyduğu müzisyenleri göstermek için "tek şansıydı"... Çekimlerden üç hafta sonra, filmin yazarı ve Ghobadi'nin nişanlısı Roxana Saberi hapse atıldı. Ancak uluslararası tepkilerin ardından serbest bırakılabildi.

Bir yönetmen olarak kendinizi nasıl tanımlarsınız? Bu film bir yanıyla belgesele, bir yanıyla kurmaca drama benziyor.

Ben her zaman, öncelikle bir çerçeve-kurucu ve ardından bir yönetmen olduğumu söylerim. Yaptığım şey şu: Çerçeveyi belirliyorum ve seyirciye bir bakış açısı sunuyorum. Kim gelip arkamda durup bakarsa öyküyü öylece görür.

Bu filmdeki insanlar gibi gizlenmek zorundaydım çünkü gizli bir konu hakkında film yapıyordum - bu film için bir çekim izni alamayacağımı biliyordum, o yüzden talepte dahi bulunmadım. Bir kere girdiğim bir yere bir daha girmemeye çalıştım çünkü bu gençlerin başını derde sokmak istemiyordum. Bu denli güçlükle kendileri için yarattıkları ortamlarının zarar görmesini istemiyordum. Ayrıca çekimlere polis tarafından el konulmasından korktuğum için her gün iki-üç kopya yapıp farklı

yerlere saklıyordum. İznim olmadığı için birkaç defa yalan söylemek durumunda kaldım - başka birinin çekim iznini kullanıyordum ve bu filimle hiç alakası olmamasına rağmen uyuşturucu hakkında bir film yaptığımı söylemek zorundaydım, polise yalan söylemem gerekiyordu. Onlar bu filmin uyuşturucu satıcıları ile ilgili olduğunu sanıyorlardı. O yüzden, polisin gelip sahte vize yapanları tutukladıkları sahnede olduğu gibi onlar bunun uyuşturucu ile ilgili bir film olduğunu düşünüyorlardı. Onlar için birkaç sahte diyalog çekmem gerekti, sonra post-prodüksiyon aşamasında onların diyaloglarını çıkararak kendi diyaloglarımı ekledim.

Bu film konusunda kendimi gerçekten kötü hissetmemi sağlayan şey ise, acı ve ıstırap dolu bir dünyayla karşı karşıya olmam ve bunun hakkında bir film yapmak için tek bir şansımın olduğunu bilmemdi. Devam edip bu insanların bütün sorunları hakkında daha çok film yapamayacağımın farkındaydım.

Tehlikede olma duygusu hikayeyi şekillendirdi mi?

Çekimden önce bu müzisyenlerin hepsiyle iki-üç hafta boyunca röportajlar yaptım ve filmin konusu onların yanıtlarıyla şekillendi. Aşkan ve Negar'ın hikayesi daha sonra eklendi. Ben onların öyküsünü duyduğumda bu röportajları yapmaktaydım ve onlar hapisten yeni çıkmışlar ve ülkeden ayrılmadan önce kendilerine bir grup kurmak istiyorlardı. O zaman bunu filmin ana konusu olarak belirlemeye karar verdim. Gerçeğe sadık kalmaya çalıştım.

Sonunu bilmiyordum, çekimlerin sonuna yaklaştığımızda dahi bilmiyordum. Tahran'da -ya da İran'da- her iki haftada bir bu türden partiler olur, mekan basılır ve gençleri alırlar, ve o kargaşa sırasında gençlerin düştükleri ya da pencereden atladıkları kazalar olur, yaralanırlar hatta öldürülebilirler. O yüzden gerçekten esinlenmek istedim ve bunu filme uyarladım.

Eğer film 106 dakika ise, 104 dakikasını müzik, kahkaha ve mizaha, ve iki dakikasını da gerçeğe ayıracağım ki gerçekte ne olup bittiği unutulamasın.

Bu gençlerin bir tür değişikliğe yol açacağı konusunda umutlu musunuz?

Bu umutla umutsuzluk arasında gidip-geliyorum. Sanırım film de kararsız, gerçekte olduğu gibi -yaşamla ölüm veya iyiyle kötü arasında- ve içimde bu çelişkileri her zaman yaşıyorum. Aşkan ve Negar filmin sonunda büyük resmin bir sembolü haline geliyorlar. İran'da müziğin geleceğinin iki seçeneği var: Filmin sonunda Negar'ın başına geldiği gibi, intihar; ya da sonda Aşkan'ın elinde oksijen maskesiyle gelmesi gibi, ki benim çözümüm bu yönde. Ya yardım edilecek, oksijen desteğiyle nefes alacak ve hayatta kalacak, ya da Negar gibi intihar edecek.

Yarım Ay filmimi bitirdikten sonra İran hükümeti, ayrılıkçı olmamama ve filmde bu türden bir mesaj vermememe karşın beni ayrılıkçı olmakla suçladı. *Bizim Hakkımızda 60 Saniye* adında bir film yapmak istiyordum, ama Tahran ve çevremde olup bitenler hakkında tam bir bilgiye ulaşmadan bu filmi yapmamam gerektiğine karar verdim. O yüzden ilk olarak Tahran hakkında daha iyi bir bakış açısı yakalamak ve çok farklı türde bir film yapmak istedim.

Bu film aracılığıyla Tahran şehrini sosyolojik olarak yansıtmayı amaçladım. Kendimi stüdyoyla sınırlandırıp enstrümanlar göstermek istemedim. Dışarı çıkmak ve gerçek Tahran'ı göstermek istedim. Gerçek Tahran öfkeli, çelişkilerle dolu, kimisi olumsuz olsa da enerji dolu. Bütün bunlar müzik üzerinden yansıtılıyor. Benim yaptığım şey de bu gençlerin söyledikleriyle uyuşan görüntüler yakalamaktı. Bu nedenle sosyolojik sinemasal bir çalışma yaptım.

Bu filmi yaptıktan sonra İran'a gidebiliyor musun?

Teknik olarak geri dönebilirim, ama gitmemeyi yeğliyorum zira yalnızca iki seçenek var. Birincisi gerçekten hücreye kapatılmam, ikincisi ev hapsi almam ve film çekimi için bir daha izin alamamam. O yüzden muhtemelen önümüzdeki yıllarda burada olacağım. Yakın zamanda oradaki durumun iyileşeceğini umuyorum. Artık bir evim yok. Kendimi yurtsuz hissediyorum ve bu negatif bir enerji veriyor...

Müzik performansları sergilenirken gösterilen Tahran görüntülerini merak ediyorum. Çekim sırasında karar verdiğin bir şey miydi bu?

Aslında önceden planlanmıştı. Yapmak istediğimin bu olduğunu biliyordum. Bu şehri onun potansiyeli ve enerjisiyle göstermek istiyordum. İran hakkında daha önce yapılmış filmlerde eksik olduğunu düşündüğüm her şeyiyle. Filmin ilk sekansları da bunlarla başlıyor.

Negar'ın gelişimi hakkında daha fazla şey bilmek istiyorum. O şarkı söylemeye başladığında gerçekten çok şaşırdım. Filmin başlarında satıcı gibi görünüyordu, sonlarda ise maskesi düştü ve sanatçı kişiliği ortaya çıktı.

Benim göstermek istediğim gerçeklerdi. Ben de en az sizin kadar şaşkındım orada motor-taksilerin yanında otururken. Onların ne denli entelektüel, sanatçı -şairler ve kitap okurlar- olduklarını gözlemleyip anladım. Ve onlar taksileri sürerken neden benim, Bahman Ghobadi'nin, tanınan bir isme sahip olan bir sanatçı olduğunu merak ettim. Bu, toplum hakkında ne anlama geliyor?



Bahman Ghobadi'nin Yüreğinden Gelen Ses: Gergedan Mevsimi

Liam Lacey/ The Globe and Mail

Savaş, sürgün, tutsaklık, güzellik ve aşk - büyük bir drama malzemesi ,ve bunlar, Bahman Ghobadi'nin hayatının son bir kaç yılının ürünleri.

İranlı Amerikan gazeteci Roxana Saberi'nin 2009 yılında İran hükümeti tarafından hapse atılması davasının merkezinde yer alan İranlı yönetmen, anayurdundan ayrıldıktan sonraki ilk filmini yaptı. *Gergedan Mevsimi* onun kendi deneyiminden doğan şiirsel bir sürgün alegorisi.

Ghobadi ile en son konuştuğumda 2000 yılıydı, ilk filmi olan *Sarhoş Atlar Zamanı* hakkında bir görüşme yapmıştık. Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera ödülünü kazanan film, dünyada Kürtçe çekilmiş ilk uzun metraj filmdi ve İran sinemasından büyük bir sesin yükseldiğini gösteriyordu.

...

Ghobadi'nin yurdundan ayrıldıktan sonraki ilk filmi yüreğinden geliyor. Hikaye Kürt bir şair olan ve filmde Behrouz Vossoughi tarafından canlandırılan bir aile dostunun hapse atılmasından esinlenildi. Ghobadi'nin öyküsünde şair uyduruk bir gerekçeyle eşi (İtalyan başrol oyuncusu Monica Belluci'nin canlandırdığı) ile birlikte hücreye kapatılıyor. On yıl sonra eşi serbest bırakılıyor ve ona kocasının öldüğü söyleniyor. O da yönünü İstanbul'a çeviriyor. Bundan yirmi yıl sonra ise şair hücreden çıkıyor ve onu bulmak için Türkiye'ye gidiyor.

"Bu filmi iki nedenden ötürü çektim: Çünkü ben çocukken Behrouz Vossoughi benim kahramanımdı ve 30 yıldan fazla bir süredir sanatını icra edemiyordu," diyor Ghobadi. *"Bu yalnızca Behrouz ile ilgili bir konu değil, bu tür şeylerden dolayı mağdur olmuş binlerce insan hakkında.*

"Diğer neden ise ölmek istememememdi. Depresyondaydım. Biliyorsun, ben İstanbul ya da Irak'tayken ülkeme çok yakındım fakat oraya gidemiyordum. Sırf kendimi oyalamak için bir plan yaptım. Kendime dedim ki; 'Bahman, senin eski günlerdeki gibi olman gerekiyor.' Şimdi çok sayıda projem var. Yeni bir enerjim var."

...

Ghobadi'ye, İran'da kalıp bir şeyleri içeriden değiştirmeye çalışmanın hiçbir yolu yok muydu diye soruyorum. Arkadaşı Jafar Panahi ona kalması gerektiğini söylemiş. Panahi şimdilerde ev hapsinde ve film yapması yasak. Ghobadi yeniden Farsça konuşmaya başlıyor ve kendisine tercümanlık yapan Roxana Saberi çeviriyor:

"Benim için; arkana dönüp bakmak zorunda kalmadan, telefonunu kimler dinliyor ve hatta yemeğine zehir mi katılıyor diye endişe etmeden yaşamak yeğdir. Özgürüm - ama aynı zamanda İran'da milyonlarca genç insan o koşullarda yaşadığı için özgür değilim de. Bir yönetmen yalnızca küçük bir şey yapabilir. Umuyorum ki filmim bu formülü kırmaya, İran'ın dışında da İran filmleri yapılabileceğini göstermeye ve genç insanları ayağa kalkmak ve kendilerini ifade etmek konularında cesaretlendirmeye yardımcı olur."

KAYNAKÇA

ARDA, Balca (2012). İran'ı Şiirlere Yazdım: Gergedan Mevsimi, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Sayı 121.

ARTAUD, Antonin (1991). *Van Gogh: Toplumun İntihar Ettirdiği*, Çev. Ahmet Deniz Soysal, İstanbul: Nisan Yayınları.

BİRYILDIZ, Esra (2002). *Sinemada Akımlar*, İstanbul: Beta Yayınları.

BAKER, Ulus (2010). *Kanaatlerden İmajlara/ Duygular Sosyolojisine Doğru*, İstanbul: Birikim Yayınları.

BAKER, Ulus (2011). *Beyin Ekran*, (Der.) Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yayınları.

BAKER, Ulus (2012). Hayat Cebren Akıyor, Sinekler ve Örümcekler, *http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,205,0,0,1,0*, Erişim tarihi: 21 Ağustos 2013.

BATAILLE, Georges (2004). *Edebiyat ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

CAMUS, Albert (2013). *Sisifos Söyleni*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları.

DABAŞI, Hamid (2004). İran Sineması, Çev. Barış Aladağ - Begüm Ko-

vulmaz, Istanbul: Agora Kitaplığı.

DELEUZE, Gilles (204). *Sinema I: Hareket-İmge*, Çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

DELEUZE, Gilles - PARNET, Claire (1990). *Diyaloglar*, Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Felix (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni*, Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayınları.

DIDEROT (2001). *Paradoxe sur la comedien*, Paris: Le Livre de Poche.

FRAMPTON, Daniel (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayıncılık.

GHOBADI, Bahman (2001). *Mithat Alam Film Merkezi: Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı*, İstanbul.

GHOBADI, Bahman (2012). Öteki Sinema, (Haz.) Suncem Koçer, İmc Tv: http://www.imc-tv.com/haber-ghobadi-gergedan-mevsimini-anlatti-5434.html, Erişim Tarihi: 21 Ağustos 2013.

GODARD, Jean-Luc (1993). *Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema*, Der. Ertan Yılmaz, Ankara: Gece Yayınları.

GÖNEN, Metin (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*, İstanbul: Versus Kitap.

GUATTARI, Felix (2000). Üç Ekoloji, Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

GUATTARI, Felix (2012). *Franz Kafka'nın Altmış Beş Düşü*, Çev. Murat Erşen, İstanbul: Monokl Yayınları.

KALİÇ, Sabri (1997). *Deneysel Sinemacı Kimliğiyle Andy Warhol*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

MARSOLAIS, Gilles (2000). *La Nouvelle Vague Iranienne: Une Vitalite Combative*, 24 Images, Sayı 103-104.

MARZONA, Micheal (2006). *Oyuncu Olarak Beden/Porno Filmler: Rol mü Gerçek mi? Ovidie ile Söyleşi*, Çev. Yaprak Yaltı, İstanbul: Dharma Yayınevi.

NAFICY, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey: Princeton.

NUYAN, Nihat (2011). *Kediler ve Bahman ya da Hüzne Direniş Halinde-*

ki Seslerin Lanetlenmesi Üzerine, Koridor Kültür Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı 20.
NUYAN, Nihat (2014). Sınırda Yaşam Siste Ölüm: Bahman Ghobadi Sineması Üzerine, *Kara Perde* içinde, Derleyen: Hüseyin Köse, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
ÖZDOGRU, Pelin (2004). *Minimalizm ve Sinema*, İstanbul: Es Yayınları.
ÖZGÜÇ, Agah (2005). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, İstanbul: Agora Kitaplığı
QOBADİ, Behmen (2007) *Kaplumbağalar da Uçar*, Çev. Ömer Faruk Yekdeş - Heja Bağdu, İstanbul: Avesta Yayınları.
RAGEL, Philippe (2008). *Abbas Kiarostami: Le cinema à l'epreuve du reel*, Toulouse: Yellow Now/LARA
SARTRE, Jean-Paul (1992). *Un theatre de situation*, Paris: Gallimard.
TARKOVSKİ, Andrey (2000). *Mühürlenmiş Zaman*, Çev. Füsun Ant, İstanbul: Afa Yayınları.
ZAGDANSKI, Stephane (2004). *La mort dans l'œil*, Paris: Maren Sell Editeurs.
http://www.mijfilm.com
http://www.korotonomedya.com



Bir imgelem olarak sınır kavramına tekabül eden Kürt sineması, realitesini dikenli tellerle çevrilmiş bir karasallıkta görsel bellek yaratımında deşifre etmektedir. Doğrudan sınıra yönelik bir eylemsellikle etkileşim içinde gelişen Kürt sinemasını bır yanıyla somut-politik sınırların olduğu kadar soyut-toplumsal sınırların da ötesine taşıyan bir yönetmen olarak Bahman Ghobadi'nin imajı, doğası itibariyle kışkırtıcı ve sınır tanımazdır: Sanatsal birer üreti olmaktan ziyade; fikir akışlarını tetikleyen, beyne uygulanan bir elektroşok tesiriyle harekete geçiren bir etkiye sahiptir Ghobadi filmleri

Sisin muğlaklığında Sesin yırtıcı ahengine kapılarak Sınırı anlamsızlaştıran ve Sürgün sonrası bir ifadesizlik haline gelen Ghobadi sineması, "pamukla kafa kesmenin" şiddetle uysallığı içselleştirerek yoğuran derinlikli metaforunda yeni bir göçebe düşünüş biçimi geliştirir...

Kürt sinemasının 90 yılı aşkın tarihine de göz gezdiren bu çalışma; Bahman Ghobadi'nin yaşantısına, tanrip edici filmlerine kapsamlı şekilde eğilmekte ve yönetmenin imgelemindeki çatışkıları açımlayarak Kürt sinemasının grameri üzerine düşündürmeyi misyon edinmektedir.



facebooook.com/wesanenavesta
twitter.com/avestayayin